قصيدة صور

شوقي بزيع

• « أية مدينة كصور، كالمسكتة في قلب البحر »
• « صوت أعوادك لن يسمع بعد »

من نصوص قديمة

والآن يا صورُ،
أيتها الطعنةُ الأبديةُ في جسد البحرِ
والسقطةُ المستقيمةُ نحو الفراغ الذي
يملأ الروح
آن الأوان لكي أكتب الأغنيه
مستعيراً جميع المراثي التي كتبتْ في رثاء المدنْ
أغني لزهرة فينيقيا المطفأة
والثريا التي زينتْ شاطىءَ المتوسطِ ذات مساءٍ
وأسقطها طائرُ العتمة الهائله
منذ أبصر أولُ أبنائها طائراً وادَّعى أنه الأرض
حتى نهاية هذي القصيده
أغني لطفلة هذا الزمان الوحيده
لصور التي لم تعد عاصمه
لصور التي لم تعد قائمه
وأرفع عينيَّ نحو الخدوش التي تركتْها، أظافر كونيةٌ
فوق جلد الرمال
أنا الشاعرُ المتهدّمُ
أسمع قرقعة الطبل تحت فناء البيوتِ
وتهوية العنكبوت على الجسد الآدميّ
وأعلن أني نجوتُ من الجزره
لأدخلها من جديدٍ على صهوة الحبر،
أن المدينة والقبر ليسا نقيضين
أن الحبيبين لا يدخلان إلى الحب إلا وبينهما
طلقةٌ واحده
لذلك كنا نعلّق أرواحنا كالثياب على الأعمده
ونصرخُ:
صـ... و... ر
فيرجعنا بحرها جثثاً هامده
لذلك، يا صور، كنا نحدّق في شمسكِ الخالده
ونملأ أعيننا بالدموع
لكي لا يظنّ الصغار بأنا نراك ونبكي
أغني لصور
التي اتحدتْ ضدها الزرقتان
التي اشتبكتْ عند القبضتان
التي انكسر الجانبان على رملها اللانهائيِّ
وانتصر البحرُ...
وارتفعتْ فوق رمل المدينة
أقواسُهُ اللاّهبه

* * *

كان ذلك في الصمتِ،
لا الزيتُ كان دليلاً على الشمعدان
ولا الماء يفضي إلى الفضة الساكنه
كان لحمُ الجياد طرّياً كزغب العصافيرِ
والأرجوان دمٌ يتقدم بين الملوكِ
وبين كلاب الملوك
حين لم يكن البحر شيخاً
ولم تكن الأرضُ أكثر من لوحة يتقاذفها الموجُ،
مدَّ الصباحُ يديه إلى الأرض
وافتتح المهرجان بأغنيةٍ إسمها صور
من الحجرِ المتقدّم في السنِّ جاءتْ
ومن لغط الجنِّ في عتمة الليل قُدَّتْ مراكبها
وكان يصوِّبها اللهُ نحو المياهِ
فيُسمعُ للموج في شاطئيها دويٌّ
كما لم يدوِّ انفجارٌ على الأرض
من ذلك الزبدِ ابتدأت آسيا بالبكاء
وقامت على حدق الدمع عينُ السكينه
وقال لها الله: يا صور كوني مدينه
فكانت
وجئنا لها بهواءٍ ملأناه أبنيةً ونساءً
وأرصفة داكنه
لا حصى كان بعدُ لكي نرجم الزوجة الخائنه
ولا شوكَ كي نتبرأ من وخزة البحرِ
كانت العنزةُ الوثنيةُ تكسر سلسلة الظهرِ
ثم تعود إلى قُرنة الأرض كي تستريح
هنالك كان النهار يحكُّ على جلد صور الطريّ
فتبني على الرمل أحلامها الساخنه
على الرمل قامت صواريكِ
على الرمل قامت أغانيكِ
على الرمل كان العروسان يبتسمان أمام المصوِّرِ
ثم يغيبان في ضحكةٍ باهته
على الرمل كان الرئيسانِ يقتتلانِ إلى أن تغوص
الغزالةُ في البحر
على الرمل كنا نعمِّرُ في الليل أسوار صور
لكي تختفي في النهارِ

ونهدم أطرافها كلَّ يومٍ لنردم صوتَ الغزاه
على الرمل أنشدت الفتيات:
جدائلي قصصتها
ضفائري عفّرتها
جواهري قد بعتها
من أجلكِ يا صور »[١]
وصور الجروحُ
وصور الهواء الكسيح وقد خنقتْهُ الحقيقةُ
في الأوج
والموجُ لا يتقدمُ إلا ليرتدَّ
والعمرُ لا يتهدم إلا ليشتدَّ
صور الزبدْ
وصور الحنين الذي يُطلع الشمس من قبضة اليد
صور هي الحجرُ الضد
في قلب هذا الزمان البخيل
وصفصافه المبتعد
وصور هي الصرخة المستحيلة
في اللاأحد
مدىً يتقدم من جلد ثورٍ يخورُ
إلى رجلٍ صاعدٍ جبل الشعر
من نبع ماءٍ يغورُ
إلى خاتمٍ صامدٍ في يد البحر
من قدمٍ تتسلق شمس الظهيرة
حتى فمٍ يرضع الأبجديةَ
في بدء هذا الخواء الذي نسجتْ صورُ
مريوله الزمنيّ
في جنوب الدم الأبدي الذي حملتْهُ القرونُ بمنقارها
ورمته على ذلك الشط
كنا نجيء إلى السمك العاطفيِّ ونتركه حسكاً
نلثم الجوع فوق شفاه النساء ونتركه ملكاً
وكنا نجيء إليها من المستحيل
لنخترع الأرض من فكرةٍ خاسره
ونأتي إليها لنقفز عن جانحيْ طائرٍ في الجبالِ
إلى الطائره
مَن غير صور التي نعقتْ فوقها بومةُ المرحله
مَنْ غير صور التي تتضرّج كل مساءٍ
بأحلامها الموحله
وصور انبعاثُ السؤالِ القديم عن الله
في اللحظة الحرجه
وأعمدة لاتكاء المكان على نفسهِ
وانحناء الزمان على أمسهِ
وقناطر تعبر من تحتها فتياتُ المدينةِ
نحو غروب مفاتنهنّ

وصور امرأة
تتهادى على صفحة الذكرياتِ
وقد أطبقتْ كفَّها فوق قرطاجةٍ ميتهِ
فتاةٌ تغني بصوتٍ حزينٍ
وتقطر من جسمها الهندباء
وتلميذةٌ رفَّعتْها القذيفةُ من صفِّها
باتجاه السماء

* * *

هنا صور
هنا سكنتْ قوةُ الزمن الضاربه
هنا ملكوا، ضحكوا، هلكوا
واستحالوا إلى أتربه
هنا انفجرتْ نجمةٌ غاضبه
هنا صور
أكثر من قريةٍ
وأقلُّ من البحرِ .
أكثر من رجلٍ عابرٍ
وأقل من الدهرِ
أبسط من شارع مزدحمْ
وأصعبُ من طفلةٍ تتذكرُ،
خمسةُ آلاف عامٍ من الانزلاق على زمنٍ أملسٍ
والتمددِ غرب الحقيقة أو شرقها
تدفعنا دائماً للسقوط إلى السفح
قبل العثور على ريشةٍ واحده
صور
زوجة القرويِّ التي هبطت من أعالي القرى
لتبادل بالموز قمح يديها الحزين
وبيوتٌ من القشِّ مملوءةٌ لاجئين
شجراتٌ ثلاثٌ وقفن على الأفق عند حدود فلسطين
واحترقت اثنتان
لكي تصمد الثالثه
صوت أمي التي خرجتْ في الزقاق تودّعني بالوصايا
« بُنيّ انتبه »...
ولم أنتبه بعد ذلك إلا على شوكة الموجِ
لم أستطع أن أعود إلى مصدر الصوت
أو أن أتابع سيري إلى الموت
كنتُ بين الطريقينِ
بين الحويقينِ
في لحظةٍ هي: صور
نقطة هذا الزمانِ التي سقطت في يد الموجِ،
جملته الاعتراضيةُ
الركض على شاطىء البحر عند الغيابِ
القبابُ

المكان الذي يبدأ الشعر منهُ،
الذي ينزح البحر عنهُ،
الذي لن يعود،
الدموع التي أصبحتْ ذات يوم حدوداً
لأيامنا
الضلوعُ التي لم تعدْ برتقالاً لأيتامنا
كلُّ ما لا نراه نسمّيه صور
الطيور التي لا تطير على هذه الأرضِ
والرغبات الدفينةُ
والفتياتُ اللواتي نراهن في الحلم ثم نضيّعهنّ
لها مدخلٌ واحدٌ
ومخارج تفضي إلى الهاويه
وصور هي الأم والصرخة الداويه
وهي الكفُّ مرفوعةً تستغيث
والجراد يعيث فساداً بحبة قمحٍ يتيمه
وهي الريحُ تضرب سقفَ البيوت القديمه
وهي الانقشاع الملائمُ للقصفِ
والدورانُ على حَجَرٍ اسمهُ الخوفُ
والفتاةُ الصغيرةُ إذ تتجمّع في الزاويه
وتزرع بإصبعها الانفجار الذي دكَّ غرفة نومٍ
على رعشة خاويه

* * *

أين همْ
أين هديل قراهمْ
وأنينُ بيادرهم
ورنينُ مقابرهم
أين الشموسُ التي ركضتْ في دفاترهم
على قمر ساطع في الليالي القصيّةِ
في وحشة جثمة حول «زبقين»[٢]
أو عند «قانا الجليل»[٣]
هنالك كانت قراهم تودّعهم بالمرايا
لكي يلمعوا من بعيدٍ على صفحة الماء
حملوا معهم غصن تين قديمٍ
وراحوا إلى حيث لا ينْبتُ التبغُ
وانحدروا في السفوح إلى غيرِ رجعه
كان أولهمُ لا يجيد القراءةَ
آخرُهم لا يجيد النساءَ
وجاءوا إلى صور
وانتشروا بين أسواقها ثم ماتوا
ولم يتركوا ما يدلُّ على روحهم غير
أغنيةٍ يابسه
أين هم أيها البحرُ
هل أبصرتْ جمعهم عينُك الحارسه؟
– أنا البحر لا أتنصّتُ إلا لموجةِ روحي
ولا أتوقّفُ عند التفاصيلِ
شاهدتُهم يهبطون إلى السفح مثل طبولٍ خرافيةٍ
ويدقّونٍ فوق جدار المدينه
وشاهدتُهم يهدمون القرى ليقيموا على الموجِ
أسوارها العاليه
وشاهدتُهم يحملون الغرابيلَ بحثاً عن الذهبِ
الأزليِّ الذي طمرتْهُ المدِينةُ في الرملِ
قبل قرونٍ
فأغرقتهم واحداً واحداً
وأمرتُ الرياح بأن تتزيّا بزيِّ الطيورِ
الأبابيلِ
ثم لَطمتُ المدِينةَ حتى تداعتْ على ساكنيهاَ
لأني أنا البحر،
أمدّ يدي للشموسِ وأشوي عليها الملوك
وأرفع كفي وأصفع أقفية الأنبياء
أنا البحرُ سيّد هذا الفراغ العظيم
وقبضته الهادره
أنا المتجوّلُ بين الهواء وبين حطام الهواءِ
المسيِّلُ دمعَ النساء
على الشرفة الساحره
هكذا سقطوا بين فكيَّ وانقرضوا:
صانعو خزف الطرقاتِ وفخّارها المنصرم
واللاعبون بسيف الحقيقةِ
والجالسون على مدرج الأرضِ
والنائمون على مدخل الأبجديّات
في اللحظة الغابره
وتقدّمتُ من حجرٍ في المدينة
ثم تفرّستُ في رملها الملتهب
رأيتُ رجالاً بلون الغبار
وموجاً يسيل على عزلة خانقه
وقرنين يحترقان على رأس اسكندرٍ أشعل النار في
روحه ومضى هارباً في السهولِ
وظلت تلوح على الأفق جبهتُهُ النازفه
رأيتُ نساءً يولولن خلفَ صفيرِ قطاراتهنَّ
التي ذهبتْ مسرعه
رأيتُ بيوتاً تصيحُ وتسقطُ كالديكة
وأسماكَ قرشٍ خرافية
تتقدّم مسرعة وتقضُّ المدينة
تماسيحَ تزحف بين الأزقّةِ باحثةً عن
دموعٍ جديده
عرباتٍ خضارٍ تهاجم سرباً من الفتياتِ

وتقضم أجسادهنّ
لقد هزمتنا البيوتُ
وأخلى النهارُ أماكنه للمقاهي
وللغرف الداخلية،
لاح المذنّبُ في الافقِ
وابتدأت في سماء المدينة أولى علاماتِه:
رعدٌ على قبر حيرام
بابٌ قديم تحركه نسمة الصمتِ،
عدو حصانٍ على قممِ الأرضِ
عينٌ تطوف على سهل صور
وتغمضهُ،
نصف مجنزرةٍ فوق نصف امرأةٍ
طفلةٌ تطلب الماء من أمها فتعاجلها
نبلةٌ في الوريد
ينادي القتيلُ على نفسه ثم يغلق تابوته
ويعودُ إلى قبره من جديد
حين تأتي القذيفة نأوي إلى جلدنا
ونحدّقُ في الصمتِ
والصوتُ يخرج من نقطة في الحدودِ
إلى نقطةٍ في الجسدْ
للمدينة أن تبدأ العدّ
هذه اليدُ للحبِّ
لكنها الآن مقطوعةٌ
ذلك الأسود امرأةٌ في الحدادِ
وهذا الحطامُ لتنهيدةٍ مزمنه
سقطتْ حرمةُ الأمكنه
ودوى على الرمل « علاّقة » فارغٌ
والعصافير صارت تغني إلى الخلف مثل كلابِ
شتائيةٍ ثم تسقط في الوحلِ
واحتزّتِ الشمسُ رأس السنة
يخيل للمتأملِ أن الجدار الذي خلفه لم يعد خلفه
للمتكلّمِ أنَ الذي يتكلمُ فيه هو الموت
ولا يصل الصوتُ بين الصديقين
لا تصل العينُ إلا إلى نفسها
كأن الفضاء مرايا الجسدْ
تراجعت الخطواتُ
تراجعت الشجراتُ إلى ما وراء الخريف الذي
احتلّ هذا المكان
طاقةٌ في الزمان
وخمسة عشر صبياً يعودون من رحلة الأمس
نحو منازلهم
تاركين على الرمل مصباحَ سيارةٍ ميته
ومدارسُ مهجورةٌ يقرع الخوف أجراسها

بعد ذلك يعلو الذبابُ ويصعد في الأرضِ
حتى يغطي بياض القمرْ
كأن الذين مشوا في النهار استحالوا ظلالاً
تحوم على شمعة الروح
أو حائطاً للصورْ

★ ★ ★

أيها البائعُ المتجولُ
بعْني حجر
لأسندَ هذي المدينه
أيها الشاعرُ المتجولُ
بعني قصيدة
لأرثي خرائبها
أيها العاشقُ المتجوّلُ
بعني دموعاً
تناسب هذا الحطام

★ ★ ★

عند مدخل صور
موعدٌ منطفىءٌ
والهوى لم يجىءْ
عند مدخل صور
فوق حيِّ السراي
قمرٌ وجنوبْ
قلتُ قلبيَ ناي
وحنيني ثقوبْ
فوق حي الخرابْ
قطعٌ من سفينه
وبقايا مدينه
أخطأتْ في الحسابْ

★ ★ ★

ها هي صور
التي هدمتْ نفسها كي ترى البحر
ترسبُ في القاع كالسفن الغارقه
أعذبُ الفتيات تهدّمنَ تحت أنوثتهنّ
ومنى لم تعد تتمشى على شارع الاستراحة
عند المساء بأثوابها الزاهيه
وأنا لم أعدْ أنتظر
هبوب يديها على شرفة الذاكره
مضى أجمل الأصدقاءِ
ولم يتركوا غير ضحكاتهم في فراغ المدينة:
زاهي[٤] وقد غادر الثانوية ذات صباحٍ
تاركاً خلفه جملةً ناقصه

وعبد اللطيف[5] الذي انطفأتْ روحه نسمةٌ باردة
وكسَّرت الريحُ نظارتَيْه
فظل يهوّمُ خلف سوادٍ كثيفٍ
ولا يجد الأرض
ووردة «رزوق»[6] عائمةٌ فوق سطح المياه
تصارع موجاً لئيم

* * *

سأعدو على شاطىء البحر وحدي
وأصرخ يا صور
حتى يردّ الصدى وردة أو صديق
سأحمل رمّان قلبي إلى رملها الذهبيّ
وأسفحه كالنجوم على صدرها المختنق
لا أريد النجومَ التي انطفأتْ
والبيوت التي أصبحتْ أثراً بعد عين
لا أريد استعادة رِجْل الصبيّ التي
علقتْ بين فكي مجزرةٍ مسرعه
أريدُ فقط هدنة
لألمّ زيتون قلبي عن الرمل
وأحصي حطام الأحبة والأصدقاء
إنه التيه
يكشف الإبن وجهَ أبيهِ فلا يعرف السرّ
يقلب المرء صفحة أيامه فيفاجئه القبرُ
تعدو النهايات خلف البداياتِ
والفجرُ يأتي وما من أحدْ
كأن الذي خلّفته الحياةُ على الأرضِ
ليس الجسدْ
كأنا نهرول في حلمٍ يبتعد
هاتوا يديكم وأصواتَكم
لنرفعها كالعلمْ
سنغني لبحرٍ أضعناهُ
لامرأةٍ لم تنَمْ
نغنّي
إلى أن يصاب المدى بالسأمْ
لم تزل في العظام بقايا
لم تزل في الحطام مرايا لغير الفراغ
في خندقٍ اسمه الأرض نصمدُ،
أو في مدىً أصغرٍ يصنع البرتقالة والنبضَ
نصمدُ،
تحت المدينةِ
أو فوق سطح الخريفِ الذي اغتالها
ونجمّع أوصالها كطيورٍ خرافيةٍ
ثم نطلقها عبر هذا الخراب
ونصمدُ
حتى يكف عن الركضِ في حدق الشمسِ
هذا الغراب
ونصمدُ في ملجأ الروحِ
أو في بيوت التنك
ونلقي شباكاً على الطائرات
ونسحبها كالسمك
ونعصر أرواحنا فوق شاطىء صور
الذي غربتْ شمسُهُ
ثم ننشرها فوق قبّةِ هذا الفلك
نحن الذين تبقّوا على رمل صور
الذين استطاعوا النجاة من الزلزلة
سنصنع من نبضها المتبقي نشيداً
لأيامنا المقبله
على مدخل البحرِ نكتب أن المدينة لا تنحني
على مدخل القبر نكتب أن المدينة لا تتهدم
إلاّ لكي تنبني
وسنوقف هذا العجوز الذي اسمه الانتصار
على قدمٍ واحده
ولو بقيتْ من منازلنا فسحةٌ بارده
ولو بقيتْ من مراكبنا موجةٌ عائده
ولو بقيتْ من مقابرنا لوحةٌ شاهده
تشيخُ الرمالُ وتذبلُ
والماء يضرب سطحَ الكره
يشيخ الترابُ ويسقط في حضنِ ابنته الشجره
ونحن نؤلف هذا النشيد الجماعيّ
كي تنتهي فيه
صرخاتنا المدلّهمّةُ
أو روحنا المقفره
ونجدّفُ في قلب هذا الظلامِ
إلى آخر البحرِ
أو آخر المجزرة

شوقي بزيع

إشارات

(١) نشيد كانت تردده فتيات صور أثناء حصار الاسكندر للمدينة.
(٢) و(٣) قريتان قريبتان من صور.
(٤) أستاذ في ثانوية صور استشهد في معركة الدامور سنة ١٩٧٦.
(٥) أستاذ في ثانوية صور استشهد السنة الماضية.
(٦) أحد ظرفاء المدينة. كان يعتمر قبعة ويحمل عصا ويضع وردة على صدره ويخرج إلى الشوارع بأبهة جنرال. قتل أثناء القصف الإسرائيلي على المدينة.

قضايا الأدب والأدباء

بيان من الكتّاب المصريين في باريس

أيها الزملاء والاصدقاء

في اطار مخطط واسع للسياسة العسكرية الاميركية في الشرق الأوسط، يحتل النظام المصري الراهن مكاناً مركزياً الى جانب اسرائيل لتنفيذ اهداف هذا المخطط على حساب شعوب المنطقة، وفي مقدمتها الشعبان الفلسطيني واللبناني، بالاضافة الى الشعب المصري.

واذا كانت معاناة الشعبين الفلسطيني واللبناني واضحة للعيان في نزيف الدم المشترك الذي لا ينقطع على الأراضي اللبنانية بفعل العدوان الاسرائيلي المستمر وركائزه ابتداء من ميليشيات الضابط المنشق سعد حداد في الشريط الحدودي بالجنوب وانتهاء بميليشيات حزب الكتائب شرق بيروت، فإن معاناة الشعب المصري الصامد تتخذ اشكالاً اخرى في طليعتها القهر البوليسي المتزايد والافقار المتصاعد لسواد الشعب والتنازل التدريجي عن الاستقلال الوطني بمنح الولايات المتحدة الاميركية العديد من التسهيلات والقواعد العسكرية.

ولعلكم ايها الزملاء والاصدقاء، تابعتم - مع الرأي العام المصري - تلك الدعوة التي اطلقها الرئيس السادات آخر الشهر الماضي معلناً «عفوا عاماً» عن الصحفيين المصريين المقيمين في الخارج «منذراً» بان هذا العفو مدته خمسة وأربعون يوماً، أي ينتهي مفعوله الزمني في ١٥ مايو، (ايار) ذكرى الانقلاب الذي قام به الرئيس على السلطة عام ١٩٧١.

ولعلكم كذلك، لاحظتم، ان ما اسماه الرئيس المصري «عفوا» قد ترافق في وقت واحد مع أوسع حملة اعتقالات قامت بها أجهزة الأمن المصرية ضد العناصر الوطنية الديمقراطية التي تقاوم اتفاقيات كامب ديفيد، وما أدّت اليه نتائجها من انتشار واسع للقواعد العسكرية الاميركية في الشرق الأوسط، والتصعيد الاسرائيلي المدمر في لبنان على وجه الخصوص.

ان هذه المفارقة بين «القمع» و «العفو» في آن، تكشف القناع تماماً عن المخطط الحقيقي للنظام المصري في الوقت الحاضر.. فالذين تم ويتم اعتقالهم منذ نهاية مارس (آذار) الماضي كالمحامي البارز نبيل الهلالي عضو مجلس نقابة المحامين ومحمد علي عامر (٧٠ سنة) احد مؤسسي الحركة النقابية المصرية وحسين عبد الرزاق عضو مجلس نقابة الصحفيين وزوجته الكاتبة فريدة النقاش عضو لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، ينتمون الى مختلف التيارات السياسية الوطنية التقدمية، وإلى اجيال مختلفة أيضاً من العمال والطلاب والمحامين والصحفيين. بل إن مجلة «التقدم» التي يرأس تحريرها المناضل حسين عبد الرزاق، وهي النشرة الداخلية لحزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، قد صودرت اجهزتها الطباعية وادواتها الفنية حتى يتوقف صدورها في وقت واحد مع اعتقال رئيس تحريرها.

وقد سبقت هذه الحملة الجديدة الواسعة من القمع البدني المباشر، بأسابيع قليلة، حملة أخرى على الكتاب والصحفيين الذين مارسوا حقاً طبيعياً هو الاحتجاج على «تطبيع» العلاقات مع اسرائيل بمناسبة المعرض الدولي للكتاب في القاهرة، فاستدعت النيابة للتحقيق نقيب الصحفيين وقتذاك كامل زهيري، واعتقلت الكتاب صلاح عيسى وحلمي شعراوي وفؤاد نصحي. وكانت من قبل قد استدعت للتحقيق نائب رئيس الوزراء السابق عبد السلام الزيات لمجرد انه الف كتاباً بعنوان «مصر إلى أين» فصادرته في المطبعة واعتقلت الكاتب عدة مرات بالرغم من ان هذا الكتاب، وقد تم نشره في بيروت، هو من تأليف رجل له مساهمة رئيسية في وضع دستور ١٩٧١ ولم يفعل أكثر من انه دلل على خروج النظام على هذا الدستور.

وليس الموقف من الصحافة والصحفيين في ظل النظام المصري الراهن، الا موقفا من حرية التعبير بشكل مطلق من جانب أية فئة من فئات الشعب. فقد استدعي للتحقيق رئيس الوزراء السابق د. عزيز صدقي وكذلك النائب السابق د. محمد القاضي الأستاذ الجامعي، لأن الأول نسبت اليه مقابلة صحفية، ولأن الثاني كتب مقالاً. ولا سبيل إلى حصر عدد المرات التي استدعي فيها المناضل خالد محي الدين للتحقيق بشأن ما تنشره مجلة «التقدم» النشرة الداخلية للحزب الذي يرأسه. كذلك، فالمهندس عبد محسن حمودة لا يزال رهن الاعتقال، لحصوله على حكم يؤيد طلبه بإقامة احتفال في ذكرى احد القادة الوطنيين هو رئيس الوزراء الراحل منذ خمسة عشر عاما مصطفى النحاس.

وحين توجه وفد من المحامين المصريين إلى الرباط خلال العام الماضي للمشاركة في مؤتمر المحامين العرب، المنعقد بالعاصمة المغربية، وقام بعض اعضاء الوفد، ومن بينهم نقيب المحامين نفسه احمد الخواجة بنقد سياسة كامب ديفيد، قامت اجهزة الأمن باعتقالهم بمجرد وصولهم إلى القاهرة، وقام المدعي العام الاشتراكي بالتحقيق معهم.

لماذا؟ لأن «ديمقراطية» السادات، مشروطة كما جاء في «عفوه» الأخير عن الصحفيين المقيمين في الخارج بالموافقة المطلقة على ما أسماه «بالحقائق المصرية الجديدة» أي سياسة كامب ديفيد، وما نتج عنها من قواعد عسكرية اميركية في مصر والسودان والصومال والبحرين وعمان، وما نتج عنها كذلك من ابتعاد لم يسبق له مثيل عن السلام في الشرق الأوسط، بما يعنيه من حل ثابت ودائم لقضية الشعب الفلسطيني وحقه في العودة وتقرير المصير وإقامة دولته المستقلة بقيادة ممثله الشرعي الوحيد منظمة التحرير الفلسطينية. ان ابتعاد هذا المعنى للسلام هو الثمرة الأولى والرئيسية لاتفاقيات كامب ديفيد التي أضحت

ترجمتها السياسية والاستراتيجية واضحة ومعلنة: وهي زرع القواعد العسكرية الاميركية في كل منطقة الشرق الأوسط سواء بما يسمى «التسهيلات» أو «المناورات المشتركة» أو «قوات التدخل السريع» أو «الاقامة الدائمة في سيناء»، على سبيل المثال، أخيراً وليس السدات استعداده للانضمام الى حلف الاطلنطي.

أهداف كامب ديفيد

إن تحقيق اتفاقيات كامب ديفيد على هذا النحو، باحكام السيطرة العسكرية الأجنبية على المنطقة واستمرار العدوان على الأراضي العربية والشعب الفلسطيني وجنوب لبنان، هو الذي يفجر مكامن المعارضة الشعبية العربية الواسعة النطاق لهذا «السلام» الكاذب الذي أبرمه السادات مع الولايات المتحدة واسرائيل، وهو الذي يهدد فعلياً منابع النفط، وهو أيضاً يشجع الحرب اللبنانية على الاندلاع مجدداً. بل إن السادات يعطي الضوء الأخضر لإسرائيل للعدوان على سوريا بتصريحه الأخير بأن الحرب بين سوريا واسرائيل لن تؤثر في العلاقات بين مصر واسرائيل.

لذلك احتاج الأمر من نظام السادات، لفرض كام ديفيد على الشعب المصري وبقية العرب، ان يتخذ باستمرار من اجراءات القمع ما يحول دون ان يسمع العالم الصوت الحقيقي لشعب مصر.. فخلال السنوات العشر الأخيرة، وباسم «سيادة القانون»، اصدر السادات أكبر مجموعة من القوانين المعادية للحريات ولجوهر الديمقراطية في تاريخ مصر.

في عام ١٩٧١ - عام توليه السلطة - ادخل في صلب الدستور مادة تقول إن له «حق اصدار قرارات تكون في قوة القانون» (مادة ١١٢) كما ان له «حق اصدار القوانين والاعتراض عليها» (مادة ١٠٨). ثم ابتدع منصباً قضائياً يلغي عملياً الكثير من اختصاصات القضاء العادي، هو منصب «المدعي العام الاشتراكي» في ظل نظام ألغى جذرياً الاتجاه نحو الاشتراكية. وهو منصب يحول بين المواطن وقاضيه الطبيعي، إذ تحوّل في التطبيق إلى قضاء مواز اشبه بالمحكمة السياسية الخالصة.. إذ يحق للمدعي العام الاشتراكي بحكم القانون ٣٤ لسنة ١٩٧١ «ان يأمر بالتحفظ - اي اعتقال - على اي شخص لمدة ستين يوماً تتكرر لمدة خمس سنين» لمجرد وجود شبهات قوية ضده من جانب السلطة.

وبموجب ما سمي بقانون السلام الاجتماعي - يونيو (حزيران) ١٩٧٨ - «يتولى المدعي العام الاشتراكي باعتباره مسؤولاً عن تأمين سلامة المجتمع ونظامه الأساسي طبقاً للمادة ١٧٩ من الدستور، سلطة التحقيق والادعاء بالنسبة لأية مخالفة لأحكام هذا القانون» (مادة ١١). وعندما صدر ما سمي بقانون العيب في ١٥ مايو، ايار ١٩٨٠ اصبح المدعي العام الاشتراكي يتولى دون غيره سلطة التحقيق والادعاء امام محكمة القيم بالنسبة للمسؤولية السياسية عن الافعال المنصوص عليها في هذا القانون بناء على ما يصل إلى علمه أو بناء على بلاغ من احد المواطنين أو احد مأموري الضبط القضائي. كما يتولى الاختصاصات المقررة له في القانون ٣٤ لسنة ١٩٧١ لتنظيم فرض الحراسة وتأمين سلامة الشعب، وذلك فضلاً عن الاختصاصات التي تقرّرها له القوانين الأخرى» (مادة ١٦ - الفصل الثاني). وبناءعلى ذلك اصبح المدعي العام الاشتراكي دون سواه هو الذي «يتولى فحص وتحقيق الموضوعات التي تمس مصلحة عامة المواطنين بتكليف من رئيس الجمهورية أو مجلس الشعب أو رئيس الوزراء» (مادة ١٧). وبالنسبة للمرشحين لعضوية البرلمان «للمدعي العام الاشتراكي ان يعترض على الترشيح.. ويعتبر اعتراضه قرارا منه باستبعاد اسم المرشح من قوائم الترشيح» (مادة ٢١). وللمدعي العام الاشتراكي «ان يطلب اصدار امر بمنع أي شخص من مغادرة البلاد» (مادة ٢٣).

وبموجب هذه السلطات الواسعة للمدعي العام الاشتراكي،قام النظام المصري الراهن بزج مئات المواطنين في السجون والمعتقلات لمجرد «الشبهة». وحين كانت المحكمة أو النيابة تأمر بالافراج عن المتهمين كان رئيس الجمهورية يعترض على الافراج خلال خمسة عشر يوماً من قرار المحكمة أو النيابة، إذ كفل له القانون ان يمارس حق الاعتراض مرتين. ذلك انه عمد إلى تقنين الاجراءات والقوانين الاستثنائية - باسم الغاء الأحكام العرفية - فادمج القضاء العادي في القضاء العسكري في ما يخص القضايا ذات الطابع السياسي. كما عمد الى تطوير قانون التشبيه الذي صدر في عهد الحماية البريطانية ولم يكن له نظير إلا في قوانين هتلر وموسوليني فأضاف اليه عام ١٩٨٠ من الجرائم السياسية مالا يقع تحت حصر.

على أننا يجب ان نلاحظ انه بين القانون ٣٤ لسنة ١٩٧١ الذي استحدث منصب المدعي العام الاشتراكي للمرة الأولى وقانون ٩٥لسنة ١٩٨٠ الذي سمي بقانون العيب ومنح المدعي العام الاشتراكي تلك السلطات شبه المطلقة، صدر قانون ٢ لسنة ١٩٧٧ بعنوان «حماية حرية الوطن والمواطن» وقانون ٣٣ لسنة ١٩٧٨ بعنوان «حماية الجبهة الداخلية والسلام الاجتماعي». والملاحظة هنا ان كلا القانونين قد صدرا في مواكبة زيارة السادات للقدس المحتلة وتوقيع اتفاقيات كامب ديفيد.

تقول المادة الثانية من قانون السلام الاجتماعي «.. وتحظر الدعوة إلى مذاهب تنطوي على انكار للشرائع السماوية أو تتنافى مع احكامها». وتحدد المادة السادسة تعريض الوحدة الوطنية والسلام الاجتماعي للخطر بنشر أو كتابة إذاعة مقالات أو اشاعات كاذبة أو مغرضة من داخل البلاد او خارجها يكون من شأنها المساس بالمصالح القومية للدولة أو إشاعة روح الهزيمة».

العهود الفاشية

إن هذه القوانين التي لم توجد قط إلا في ظل الأنظمة النازية والفاشية قد ترافقت مع التمهيد والتنفيذ لاتفاقيات

كامب ديفيد من ناحية ومع التفريط في الاستقلال الاقتصادي الوطني واشاعة روح العنف والفرقة الطائفية من ناحية أخرى.. الأمر الذي دفع الجماهير الشعبية المصرية بعمالها وفلاحيها وطلابها ومثقفيها إلى الانتفاض السلمي المستمر منذ عام ١٩٧٢ حتى اليوم مروراً بالانتفاضة التاريخية في ١٨ و ١٩ يناير، كانون الثاني ١٩٧٧..

إن الارتفاع الجنوني في الأسعار واختفاء السلع الاساسية للمواطن العادي، واغراق الأسواق بكماليات الترف الاستهلاكي المستورد، جنباً إلى جنب مع انتشار البطالة وتفاقم التضخم، كلها كانت من ثمار التفريط في الاستقلال الاقتصادي الوطني لمصر.

وتكميماً للأفواه حتى لا تربط بين التفريط الوطني في الأرض بتقديمها للاجنبي يقيم عليها القواعد العسكرية، والتفريط الاقتصادي بتدمير ركائز الانتاج الوطني وهيمنة وكلاء الاستيراد والتصدير على المقدرات الاقتصادية للبلاد، كان موقف النظام حاسماً وقاطعاً من حرية التعبير سواء على الصعيد السياسي المباشر أو النقابي أو الاعلامي.

ففي الدورة البرلمانية لعام ٧٦ - ١٩٧٧ اسقطت عضوية مجلس الشعب عن ثلاثة نواب هم: كمال الدين حسين نائب رئيس الجمهورية السابق وعضو مجلس ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ والشيخ عاشور وأبو العز الحريري من نواب الاسكندرية. ولمجرد أن برلمان ١٩٧٧ لم يوافق ١٧ من اعضائه على مقدمة اتفاقيات كامب ديفيد - زيارة القدس المحتلة - فقد بادر الرئيس المصري إلى حله، وأثناء تلك الدورة تم رفع الحصانة عن النائب الحريري واعتقاله.

وفي عام ١٩٧٨ اضطر حزب الوفد الجديد أن يحل نفسه تحت ضغط الاكراه المباشر من جانب رئيس الجمهورية. وفي العام ١٩٧٩ لم تسمح اجهزة الأمن بنجاح أي معارض سابق باستثناء النائب ممتاز نصار الذي افلت باعجوبة. ووصل بها الأمر أن تحتجز أحد المرشحين في السجن أثناء الانتخابات هو أحمد طه نائب دائرة الساحل في القاهرة. وكان رئيس الجمهورية يقود بنفسه حملة الانتخابات داعياً إلى اسقاط كل من هاجم كامب ديفيد، بل واشترطت السلطة «قانونياً» ألا يدرج أي من المرشحين هذه المسألة في الدعاية الانتخابية.

حصة الصحافة

أما بالنسبة للصحافة والصحفيين، فقد بدأ السادات عهده بفصل ١٢٠ كاتباً ومحرراً عام ١٩٧٣ لأنهم شاركوا الشعب انتفاضته السابقة على الحرب. وفي عام ١٩٧٤ أوقف عن الصدور مجلة «الكاتب» الوطنية التقدمية. وفي فبراير (شباط) ١٩٧٧ أوقف مجلة «الطليعة» اليسارية، لأنها اتخذت موقفاً إلى جانب الجماهير في يناير (كانون الثاني) من ذلك العام. وبايقاف هذه المنابر كان كتابها ومحرروها يحالون عملياً إلى التقاعد بحرمانهم من الكتابة وبقية أجهزة الاعلام. وكل ذلك سبق زيارة القدس المحتلة، واتفاقيات كامب ديفيد التي رافقتها على الفور الخطوات التالية:

١ - تحويل ٣٤ كاتباً وصحفياً عام ١٩٧٩ يعملون خارج مصر إلى المدعي العام الاشتراكي، لمعارضتهم الزيارة المذكورة وللاتفاقيات التي بنيت عليها.

٢ - تحويل سبعة من الكتاب المقيمين في الداخل إلى المدعي العام الاشتراكي من بينهم المناضل حسين فهمي نقيب الصحفيين السابق، وكذلك الصحفي محمد حسنين هيكل رئيس تحرير «الاهرام» السابق الذي أصدر وقائع التحقيق في كتاب بالعربية.

٣ - الطلب الصريح من جانب رئيس الجمهورية في خطاب عام بمجلس الشعب إلى نقابة الصحفيين أن تفصل الكتّاب والصحفيين المقيمين بالخارج من جدول عضويتها.

٤ - ملاحقة جريدة «الأهالي» لسان حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي بمصادرة اعدادها الواحد تلو الآخر بحيث اضطرت عملياً إلى التوقف عن الصدور منذ عام ١٩٧٨.

٥ - تشهير وزير الداخلية علناً من منبر مجلس الشعب وعبر التلفزيون والاذاعة والصحافة بالكتاب والصحفيين المقيمين في الخارج عام ١٩٧٩.

٦ - منع جميع الكتّاب والصحفيين المقيمين بالداخل من الكتابة أو التعامل مع بقية أجهزة الاعلام الخاضعة كلها لاشراف الدولة.

٧ - حبس الكتاب والصحفيين المعارضين في الداخل بشكل دوري، بموجب صلاحيات المدعي العام الاشتراكي، ولأن القضاء الوطني المصري كان يفرج عنهم، فإن اعتقالهم لستين يوماً قابلة للتجديد ولو في قضايا قديمة سبق البت فيها، ظل قائماً إلى يومنا.

٨ - وفي عام ١٩٨٠ صدر قانون الصحافة الجديد الذي ينص في المادة ١٨ على أن «يحظر اصدار الصحف أو الاشتراك في اصدارها أو ملكيتها بأية صورة من الصور للفئات التالية:

أ - الممنوعون من مزاولة الحقوق السياسية.

ب - الممنوعون من تشكيل الأحزاب السياسية أو الاشتراك فيها.

ج - الذين ينادون بمبادىء تنطوي على انكار للشرائع السماوية.

د - المحكوم عليهم من محكمة القيم.

ويتضح من السياق أن المقصود بهذا المسلسل من الممنوعات والممنوعين هو الحرمان المطلق للمعارضة من الحقوق البديهية في الاعتقاد والتعبير وحرية الرأي.

ولأن نقابة الصحفيين المصريين لم تستجب لنداء الرئيس بفصل المعارضين له من عضويتها، فقد لجأ في قانون الصحافة الجديد إلى ابتداع هيئة جديدة تحت اشرافه المباشر سميت بالمجلس الأعلى للصحافة، يستحوذ فعلياً على صلاحيات نقابة الصحفيين التي رأى الرئيس حينذاك تحويلها إلى «نادٍ اجتماعي». والفرق واضح في أن النقابة منتخبة من القاعدة الواسعة للصحفيين، بينما هنا المجلس الأعلى معين بقرار من

رئيس الجمهورية.

٩- وبسبب مباشر من المعارضة الوطنية الواسعة في صفوف الشعب لالغاء نقابة الصحفيين، فقد تم الابقاء عليها بعد سلبها صلاحياتها الأساسية لمصلحة المجلس الأعلى للصحافة، وبعد الضغط العلني المكشوف لتغيير قيادتها في الانتخابات الأخيرة.

فمن ناحية الصلاحيات اصدر مجلس الشورى المعين من رئاسة الجمهورية، لائحته المرفوضة من جميع الصحفيين بمختلف اتجاهاتهم السياسية، حيث تقول هذه اللائحة التي الحقت بالقانون ١٤٨ لسنة ١٩٨٠ (في الباب الثالث - المادة ١٠٥) ما نصه «يحظر على الصحف والصحفيين نشر أو إذاعة ما ينطوي على أي أمر من الأمور التالية: أ- الدعوة إلى مبادىء أو آراء تتضمن انكاراً للشرائع السماوية أو تتنافى مع احكامها. ب- الدعوة إلى التحرر أو النيل من القيم الدينية أو الولاء للوطن. جـ- الاخبار والبيانات والاحصاءات الكاذبة أو المغرضة أو الدعايات المثيرة بما يمس المصالح القومية للبلاد. د- الأخبار أو البيانات أو الاحصائيات التي تمس الأمن والسلامة القومية». وتلزم المادة ١٠٧ كل عامل وصحفي في النشاط الصحفي بمراعاة الآتي «أ- الحصول على الأخبار الصحيحة والرسمية من خلال المصادر الشرعية وعدم الحصول على هذه الأخبار او المعلومات أو الحقائق بطرق غير مشروعة أو بوسائل مشبوهة و مخالفة للنظام القانوني المقرر لذلك». وتقول المادة ١١٦ «إنه على أي صحفي يعمل في أية صحيفة أو وكالة صحفية أو وسيلة اعلامية غير مصرية داخل الجمهورية أو خارجها أن يحصل أولاً على أذن المجلس الأعلى للصحافة». وتنص المواد ٢٢٥ - ٢٣٢ على «جواز نقل الصحفي في حالة الاستعجال من صحيفة إلى أخرى».

وفي اجتماع طارىء دعا إليه كامل زهيري نقيب الصحفيين (حينذاك) ومحمد الفقي رئيس النقابة العامة للعاملين بالصحافة والطباعة والاعلام، وضم ٦٠٠ صحفي رفض الصحفيون المصريون بالاجماع مشروع اللائحة التي افتى بها مجلس الشورى. ولكن الرئيس السادات عاد فأصدرها كلائحة واجبة النفاذ تتويجاً لمسلسل القوانين المعادية للحريات العامة، وحرية الرأي والتعبير على وجه الخصوص. وهو الأمر الذي أدى إلى تدخل السلطة السافر في الانتخابات الأخيرة لنقابة الصحفيين المصريين، بحيث أن بعضهم - كالزميلين سمير تادرس وحسين الشرقاوي - تقدموا بالطعن في نزاهتها أمام المحاكم متهمين وزير الدولة للاعلام ورئيس مجلس الشورى بالتدخل.

حملة القمع الأخيرة

وفي هذا السياق تأتي حملة القمع الأخيرة في مصر ضمن الدعوة للصحفيين المقيمين بالخارج، إلى العودة، كعملة واحدة ذات وجهين. بل أن الرئيس المصري لم يدع لأحد فرصة التأويل حين اسمى بنفسه العفو المزعوم «انذارا نهائياً» لكل من لا يعود، بتحويله إلى المدعي العام الاشتراكي، وكأن «حرية المكان» الذي يختاره الكاتب أو الصحفي ليست مدرجة في باب الحريات، وهكذا يضاف التواجد خارج مصر إلى باب الجرائم.

إنه إذن ليس عفواً، بل هو انذار باعتراف الرئيس، رغم أن التخلي عن معارضة وتأييد سياسة كامب ديفيد لا يحتاجان إلى «عفو». إنه استكمال دائرة القمع الجهنمية باعتقال لسان الشعب المصري في الداخل والخارج، كمقدمة ضرورية لبسط النفوذ العسكري الأميركي على أراضينا. ونحن لا ننسى أن تشديد قبضة القمع للداخل والخارج قد اتت عشية زيارة وزير الخارجية الأميركي الكسندر هيج للقاهرة وتل أبيب. تلك هي النتيجة الرئيسية لاتفاقيات كامب ديفيد التي حولت سلامها المستحيل إلى حرب ممكنة بطول وعرض الشرق الأوسط. على أن الأمر لم يعد مقصوراً على القمع السياسي والفكري والمعنوي عامة، بل أصبح التعذيب البدني البشع أداة من أدوات القمع. لقد اصبح سجن القلعة محلاً للتعذيب يلقاه عدد من خيرة المناضلين المصرين على يد من يدعي كمال العزبي ومن ورائه بالطبع المباحث العامة والسلطة الساداتية.

أيها الزملاء والأصدقاء.. إننا لا نرى انفسنا مطلقاً خارج بلادنا، بل نحن الامتداد العضوي والطبيعي لنضال الشعب العربي في مصر داخل الحدود وخارجها. ليست هناك بالنسبة لنا قضية تدعى الداخل والخارج، فهي قضية مزيفة من الأساس افتعلتها السلطة المصرية لتغطية مواقفها المشينة من الاستقلال الوطني والتدهور الاقتصادي والقهر الديمقراطي. خلافنا الأساسي والوحيد مع هذه السلطة لا مع مصر التي نعطيها اعمارنا ودمنا دفاعاً عن كل ذرة في ترابها الوطني.

أيها الزملاء والأصدقاء.. إننا نطالبكم - ومعكم الرأي العام العالمي كله - أن تقفوا مع شعب مصر العربي بوقف التعذيب، وبالافراج الفوري عن مناضلينا الأبطال، وبالغاء كافة القوانين المعادية للحريات الديمقراطية، وبالتحقيق الكامل لحرية الصحافة والصحفيين.

إننا نطالبكم بالوقوف إلى جانب شعب مصر العربي في وقفته الصامدة ضد القواعد العسكرية الأميركية على أراضيه، وضد الاحتلال الاسرائيلي للأراضي العربية الأخرى، والعدوان المستمر على لبنان الشقيق.

إننا نطالبكم بالوقوف إلى جانب شعب مصر العربي في وقفته إلى جانب شعب فلسطين العربي وحقه في العودة وتقرير المصير وإقامة دولته المستقلة بقيادة ممثله الشرعي الوحيد منظمة التحرير الفلسطينية... ولا سبيل لذلك كله بغير اسقاط كامب ديفيد وما ترتب على اتفاقياته من نتائج هددت وتهدد أمان الشرق الأوسط والسلام العالمي.

عاشت مصر العربية حرة مستقلة.

عاش كفاح الشعب المصري المجيد.

عاشت امتنا العربية

موقعو البيان:

جورج بهجوري، طاهر عبد الحكيم، عبد السلام مبارك، غالي شكري، محمود أمين العالم، ميشيل كامل.

آخر الأرض

أحمد عز الدين

سوف أسألها أن تعيد الحديقةَ،
فوق سريري
وسوف أقول لغيث الشتاء الخفيّ:
ارتديني.
سوف أسألها أن تمنح البرقَ،
أفقاً،
والصافنات الجيادِ،
مدى...
والصواعق،
عمقا.
وأكشف قلبي،
لمن يشتريهِ.
آخر الأرضِ،
أم أولِ الحلمِ،
أم ملتقى الشفتينِ،
على حدّ سيف شريدِ؟
آخر الموتِ،
أم أول الجرح،
أم شهوة الماءِ،
فوق غصن شهيدٍ؟.
تتبدّين تحت ضوء المشاعلِ،
أبهى..
وتحاصرين امتدادي،
بعسكرٍ وحديدِ.
لست أعرف من أين
تأتي الهزيمة نحوي،
أو إلى أين تمضي جنودي.
مرّت النار في القش،
والمدينة أضحتْ،
خلف جفنِ المغنّي،
طيف حلم تليدِ.
أيها الواقفون على قمة التلّ،
آن أن ينزل التلّ،
عن صهوتي وبنودي.
أدخلوني إلى خدرها
في المساء الغريب.
أدخلوني إلى الوطن الذي يرفض الماء
من شفتي،
ويرفض أن يكتريني،
خادماً،
يغسل رجليهِ،
كل مساء،
ويمسح عن وجنتيهِ،
رماد الجليدِ.
أدخلوني إلى خدرها،
إن قافلتي سدّت الأفقَ،
واستوحشتني،
روائحُ أهلي.
واستنبتت تحت جلدي،
من نارها السرمديةِ
شمساً،
تشعل البرقَ،
في عيون الوليدِ،
أدخلوني إلى خدرها،
متعبٌ وغريبٌ،
تحت إبطي،
كواكبٌ ونجومٌ،
تلعب النردَ في المساء،
وتهذي،
ببلادٍ،
تستبيح لحم الغريب.
أدخلوني إلى خدرها،
إنّ لي في زواياه
نبضاً طريّاً،
وبيوتاً،
مسكونة بالورود.

* * *

أدخلوني إلى خدرها،
في المساء الغريب،
آخر الأرضِ،
أم أول الحلمِ،
أم ملتقى الشفتين
على حد سيف شريد؟
آخر الموتِ،
أم أول الجرحِ،
أم شهوة الماءِ،
فوق غصن شهيدٍ؟!



صورة المسيحيّ في الأدب الصهيوني

الدكتور حياة جاسم محمد

تعالج هذه الدراسة صورة المسيحي في نماذج من شعر الشاعر الصهيوني « سول تشيرنيخوفسكي » عن طريق جمع ما تناثر في شعره من الخصائص الجزئية والتفصيلات وضمّها إلى بعضها لتكوين الصورة الكلية بأبعادها السلبية وكذلك الإيجابية، إن توفرت، ثم توضح الخاتمة نتائج الدراسة ودلالاتها.

ومن الضروري لهذه الدراسة أن تعرّف، بدءاً، بالشاعر تشيرنيخوفسكي، وأن تقدّم عنه من الحقائق ما يساعد على التوصّل إلى بعض النتائج والدلالات. ولد تشيرنيخوفسكي عام ١٨٧٥ في قرية تدعى ميخايلوفكا وتقع على حدود أوكرانيا وكرايميا. وقد نشأت علاقات صداقةٍ ومودّة بين اليهود وفلاحي تلك القرية من المسيحيين، وأتيح للشاعر، في طفولته، أن يخالط أطفال المسيحيين بحرية. وفي السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر كتب عدّة قصائد ألهمته إياها فتاة يونانية مسيحية تدعى ماريا ڤاليانو، ولكنه عَبْرَنَ اسمها في هذه القصائد فحوّله إلى « ميريام ». ثم تزوّج فتاة روسية مسيحية من أسرةٍ رفيعة، وأصبحت الفتاة من بعد أمًّا لابنتها الوحيدة. توفي الشاعر في فلسطين عام ١٩٤٣[١].

الأبعاد السلبية في صورة المسيحي

يعلن تشيرنيخوفسكي، بانفعالية حادّة، أنّ معاداة اليهود وكرههم والحقد عليهم قد تغلغلت في نفوس المسيحيين إلى حدّ أنها سمّمت أساسيات وجودهم بل وشوّهت ملامحهم فغدت وجوههم بشعة ملتوية:

على وجوههم القاسية المشوهة.
تحيا الكراهية متوهجة.
تحيا أمواج من الغضب وبحارٌ من السخط.
ملتهبة طافحة[٢].

لقد أصبحت قلوب المسيحيين أقسى من أحجار الرحى »[٣] وغدت عيونهم « باردة » كعيون بنات آوى »[٤]. ويحتلّ العداء والكره والحقد لا نفوس أفرادٍ أو جماعةٍ من المسيحيين وإنما قلوب المجموعة المسيحية بأجمعها، حيث تساهم مختلف فئاتها في مذابح منظمة، كما يقول الشاعر، ضدّ المجموعة اليهودية جميعها في روسيا. وإذن فالأمر لدى الشاعر ليس اعتداء أفرادٍ من المسيحيين على أفرادٍ من اليهود، وإنما هو عداء المسيحية لليهودية، ومن هنا يقرن الشاعر هذه الأحداث بالحملات الصليبية في القرون الوسطى، ويسمّي مسيحيي القرن التاسع عشر في روسيا « صليبيين » يتجوّلون من بلدةٍ إلى أخرى ناشرين الموت والدمار:

تتجوّل عصابة من الصليبيين
في المدن وهي تنشر الخوف.
لقد ذبحوا الناس في « آخن »
وسيذبحون قريباً في « ترير »[٥]

وليس في قلوب المسيحيين رحمة، إذ لا ينجو من مذابحهم يهودي حتى إن كان طيباً ولم يقترف سوءاً:

كلّ الأبرياء، كل الورعين.
تكوّموا أجساداً على أجساد[٦].

ويمارس المسيحيون مذابح لا إنسانية ضدّ اليهود، ويصوّر الشاعر، بانفعاليةٍ ومبالغةٍ واضحتين، ما يجري خلال هذه المذابح، فكل ما يُسمع ويُرى:

تأوهات محتضرين وأطفالٌ يبكون
أصوات نساءٍ تستعطف
أوان محطمة وملابس ممزقة
ودمٌ يجري كالماء في الطين[٧].

وحتى في أوقات السلم والهدوء، وحين لا يكون هناك عنف أو قتل، يتخيّل الشاعر وجود هذه الحوادث، فهو ينظر إلى وديان روسيا المكسوّة بالحشائش وإلى سهولها الواسعة وحدائقها العطرة، ويعتقد أن أجساد اليهود هي التي سمّدت هذه الأراضي ومنحتها خصبها ونماءها:

وديانك الرائعة بحشائشها المخملية
والامتداد الأخضر لسهولك
وقمح حقولك المنتصب مغلفاً بالذهب
وحقولك المُراحة المغطاة بالأشواك وبقايا الغلال
ومسافات الطرق، ومفترق الطرق فيك
وحدائقك الصغيرة العطرة.
في كل بقعةٍ حيث سقطت أجسادنا كومةً على كومة.
أجساد المخنوقين والمذبوحين[٨].

ويظهر المسيحيون شعر تشرنيخوفسكي « ساديين » متعطشين إلى الدم وجائعين لا يقنعون بغير اللحم البشري، ويمهرون في استخدام أساليب القتل والتعذيب لارضاء ساديتهم، فهم

يقتلون اليهود إما بخنقهم أو بقطع رؤوسهم أو برميهم في الحفر، مثل النفايات، ليدفنوا أحياء:

كومة على كومة، المخنوقون والمذبوحون منا.
هذه الحفر التي ترموننا، نحن الكائنات البشرية،
موثقين فيها، مثل الروث والنفايات،
لندفن هناك ونحن أحياء[٩].

وإمعاناً في السادية لدى المسيحيين يلجأ الشاعر إلى كتابة قصيدة قصصية عنوانها «شهداء دورتموند»، يصوّر فيها يهودياً قتله المسيحيون مرتين. ونص القصيدة نفسه غير متوفر، ولكن يتوفر مختصر جيّد لقصتها. يأخذ المسيحيون اليهودي وزوجته وابنتيه إلى الكنيسة - يلاحظ التأكيد المستمر على أن حوادث القتل تحصل في الكنيسة، ويرمون الزوجة وابنتيها من نهاية سلّم طويل ثم يقتلونهنّ، ويشقّون بلغوم الأب بسكينٍ تستخدم لذبح الخنازير - تلاحظ الإشارة الدينية مرة أخرى - فيغمى عليه لكنه لا يموت، ويطلبون منه، وهو في هذه الحالة، أن يحفر قبراً له ولزوجته وابنتيه فيفعل - من غير المعقول أن يتمكّن شخص هذه حالته من القيام بعملٍ مجهد كذلك العمل - ثم يطيع أوامرهم فيضع زوجته وابنتيه في القبر، وينزل هو من بعد ذلك ويدفن حياً، ويسمع صوته طوال الليل. وفي الصباح يفتحون القبر ويخرجون اليهودي منه مؤملين أن يكون قد عرف أن إلههم أقوى من إلهه فيتحوّل إلى المسيحية، ولكن اليهودي يرفض فيقتلونه مرة أخرى[١١].

ويبرز الشاعر مظهراً آخر لسادية المسيحيين يتمثل في أنهم يتعمدون أن لا يقتلوا اليهود قتلاً كاملاً، وإنما يتركونهم بين الحياة والموت ليتلذذوا برؤيتهم وهم يتألمون، ويظهر الذئب المتوحش أرحم منهم لأنه يقضي على اليهود وينهي آلامهم. وفي قصيدة واحدة عنوانها «قصيدة إلى الذئب» يحشد الشاعر عدداً كبيراً من الصور لتأكيد سادية المسيحيين، فهذا يهودي شُطرت جمجمته ولكنه ما يزال حياً، ويأتي الذئب فينقذه من آلامه:

وحين وجد جمجمة محطمة
وما زال صاحبها حياً يتنفّس
ويلتمس الموت
مزّق قلبها[١٢]

ثم يعثر الذئب على محتضرٍ آخر فيضع حدًّا لعذابه:

وحين وجد محتضراً
قد ذبح بسكين غير حادة
قضم حنجرته ملساء عارية
إنها نهاية للألم الرهيب[١٣]

وفي بقعة أخرى، قريباً من هذين الرجلين، يرقد «الراباي» يوزفا منذ أكثر من يوم وقد قطعت ذراعاه وساقاه، وفي معاناته يبصر أفعال الذئب، فيباركه وينتظر عونه وهو ما يفعله الذئب من بعد:

ثم رآه الراباي يوزفا
وكان، منذ أكثر من يوم،
مقطوع الذراعين وجسمه بلا ساقين
يتمدّد وهو ينزف متألماً
رآه وباركه مادًّا
عنقه إليه في حاجة:
«مبارك بين ذئاب المساء
مبارك من يفعل أفعال الله»[١٤].

ويستمّر الشاعر في تأكيد سادية المسيحيين، فهم يقتلون من اجل لذة القتل، ويستمتعون به وكأنهم يمارسون لعبة مسلية، وكلّما عانت الضحية أكثر زاد تلذذهم واستمتاعهم، فهم يشوون اليهود على ألسنة النار ليمتدّ سرورهم بامتداد عذاب الآخرين. ولذلك يقتل الأب اليهودي ابنتيه بيده خشية أن تجبرا على اعتناق المسيحية، فيقوم أبناؤهما بمثل تلك الأعمال:

قد يأتون، كما لو كانوا آتين إلى حفلة تنكُّريّة.

ليصرخوا في طرب وهم يراقبون اللعبة

شيّ اليهود على ألسنة اللهب[١٥]

ولا ينجو من سادية المسيحيين حتى الأطفال والرضع، فهم يسحقون جماجم الأطفال بقضبانٍ حديدية[١٦]، ويطؤون أجسادهم بأقدامهم. وها هي طفلةٌ وطئت لكنها لم تمت وما زالت ترفس، ويأتي الذئب الذي خلّصَ سواها من اليهود من آلامهم فينهي آلامها بأن يأكلها:

وحين وجد رضيعةً موطوءة
جائعةً لثدي أمها
وما زالت ترفس -
خنقها حالاً، ومنحها الراحة[١٧].

ولا يتوانى المسيحيون في ساديتهم عن قتل الحوامل بطريقةٍ قاسية، إذ شقّوا رحم امرأة يهودية وتركوها وهي في آلام المخاض والجراح حتى جاء الذئب ووهبها الموت:

وحين وجد رحماً ممزقاً مفتوحاً
لكنه ما زال يمارس جهد المخاض
مزّق الجزء الذي كان حيًّا منه
فتحرّرت من العذاب[١٨]

ولا يحترم المسيحيون، لقسوتهم وساديتهم، موتى اليهود، فلا يدفنونهم بل يتركونهم في العراء:

تركوا الضحايا ركاماً
وقد عرّيت أجسادهم المذبوحة
على عوامّ المدينة أن يدفنوهم
ولم تستثن من ذلك نفس واحدة[١٩]

أو يلقونهم في حفرةٍ كبيرة بعد أن يمتّعوا أنفسهم بمرآهم زمناً كافياً:

خلال يومين كانت الجثث تتدحرج في البلدة
وفي اليوم الثالث ألقوها في حفرة[٢٠]

أو يرمونهم طعاماً للحيوانات:

لقد أسمنت لحومنا زمرة الكلاب.
وغذيتم قطيع الذئاب بجثثنا
في أكثف بقعةٍ من غاباتكم اللطيفة[٢١]

وهكذا تناثرت جثث اليهود في كل مكان تحت سطح الحقول الخضراء الواسعة ويعثر الثور بإحداها وهو يحرث الأرض، ويرى الفلاح ذلك فلا يأسف وإنما يلعن ساخطاً:

هناك كثيرون مثله، كومة غير معلّمة
يعثر بها الثور الذي يدوس القمح
ويلعن المزارع في غضبٍ وهو يحرث[٢٢].

ويتميّز المسيحيون، بالإضافة إلى ساديتهم، بضعف الوازع الأخلاقي فهم لا يتوقفون عند القتل بل يمارسون معه الاغتصاب:

اغتصبوا وذبحوا، وكل فردٍ منهم
حمل الغنائم في أكياس[٢٣]
ولكن لا أحد يكترث بما يحصل:
لم تلاحظ عين مرارة المغتصبات[٢٤]

ومن صفات المسيحيين تعصبهم الديني الذي يجعلهم يشنّون حملات القتل على اليهود خلال أعياد اليهود الدينية. وفي موجز لإحدى قصائد تشيرنيخوفسكي - لا يتوفر نصّها - عنوانها «عيد الاضطهاد» يظهر خوف اليهود في قريةٍ روسية من مذبحةٍ قد ينظمها المسيحيون ضدّهم عشية العيد، فقد طرقت أسماعهم بعض الشائعات، كما أنهم يتذكرون أن عيد الفصح عند المسيحيين - ووقته قريب من عيد اليهود يرتبط بموسم الهجمات على اليهود، وتهرّب الأمهات بأطفالهنّ، ولا يبقى غير الشيوخ[٢٥].

ويسيء المسيحيون استخدام دينهم، وبدلاً من أن يكون قرع الأجراس في الكنائس دعوة للمحبة والسلام والصلاة يغدو هذا القرع مصدر خوف وكره ودعوة إلى القتل لأن أجراس الكنائس تدعو المسيحيين إلى الشروع في مذبحةٍ جديدة ضدّ اليهود:

ودعت رسالة النحاس ذي الرنين
صاعقة أهالي الريف:
«فليسقط اليهود!» ومن برج إلى برجٍ
يصوّت الخطر المروّع[٢٦]

ويستدعي رنين الأجراس إلى أذهان المسيحيين الغنائم التي تنتظرهم إثر كلّ مذبحة:

إنهم مستعدّون للمذبحة
وفيما يدقّ جرس الكنيسة
يتقاسم الورعون والغوغاء معاً
ما يأتي من غنائم[٢٧]

وتتحول الكنيسة من بيت عبادةٍ وصلاة إلى مجزرة تتم فيها عمليات ذبح اليهود، وسبقت الإشارة إلى قصيدة «شهداء دورتموند» التي وصف فيها تشيرنيخوفسكي كيف ألقيت أمّ وابنتاها من أعلى سلّم الكنيسة فقتلن. ويشارك الكاهن نفسه في هذه المذابح التي تحصل كثيرا، وهو يمارس ذبح اليهود - كما يقول الشاعر - كلّ يومٍ كما يمارس واجباته الدينية الأخرى:

رجل الصليب لا يمكن إزعاجه
لأنه مشغولٌ كلّ يوم
عليه أن ينشد لرجل الناصرة
ويصوم، ويذبح، ويصلّي[٢٨]

ويتصف مسيحيو تشيرنيخوفسكي بالتعصّب الديني، فهم يعتقدون أنّ دينهم أفضل من دين اليهود، ويجبرون اليهود على اعتناق المسيحية مستخدمين العنف والإرهاب لتحقيق ذلك. يصف الشاعر في إحدى قصائده يهودياً يقف وحيداً تحيط به جموع المسيحيين، وهم يحملون في أيديهم سكاكين يوجهونها صوبه، ويصرخون في وجهه ويلعنونه. ويرضخ اليهودي، لخوفه، لتهديداتهم، ويطيع ما يأمرونه به فيتحول إلى المسيحية:

وانا وسط ذلك كلّه
السكاكين المتوهجة غير المرتوية
والجمع المحتشد الواقف حولي
ينتظر بلهفة
وحين رأيت وجوههم الوحشية الضارية
وإدانة أيديهم الممتدة
أطلقت إجابةً في صوت مكتوم
إنه يوم الرعب[٢٩]

ويجري ذلك كله في الكنيسة مصحوباً بألحان الأرغن وإنشاد الرهبان وجمرات المذبح:

لا أستطيع أن أتذكر
كيف نطقتُ هذه الكلمات في مأزقي
ولكنني أتذكر الكاتدرائية
ونغمات الأرغن، والضوء
بحارٌ من الأصوات ترتفع وتحلّق
وتنتشر في كلّ مكان
بحارٌ من الأغاني، ووقفتُ
عاجزاً، وقد وهنتْ عزيمتي
الكهّان المحتشدون، والرّهبان المنشدون
وجمرات المذبح المحترقة
وصرختُ ناطقاً بإجابة، هل نسيت؟ لا
سأتذكّر ذلك إلى الأبد[٣٠]

ونتيجة لتعصبهم الديني، يدنّس المسيحيون أوراق التوراة ويدمّرون الكنيس ليقيموا مكانه كنيسة ذات برجٍ عالٍ، كلّما قام كاهنها للصلاة أجابته الأجراس، كما يقول الشاعر، داعية إلى مذبحة جديدة:

لقد دنّسوا الكنيس (- وبأوجه الخنازير
لوثوا كلّ ورقة من أوراق التوراة -)
وبنوا فوقه برجاً أبيض طويلاً
وعلقوا هناك مجموعة من الأجراس
وحين يقوم الكاهن للصلاة
تجيبه الأجراس:
بيم - بوم! بيم - بوم![٣١]

ويسمّي تشيرنيخوفسكي المسيحيين «كلاب الدم»[٣٢]، ويلعنهم لا أفراداً وانما الأمة بأسرها:

لتكوني ملعونةً أيتها الأمة القاسية

وليكن اسمك ملعوناً[٣٣].

الأبعاد الإيجابية في صورة المسيحي

كتب بعض النقاد عن قصائد تشيرنيخوفسكي القصصية التي تتناول مشاهد من الحياة الريفية (idyll)، وأكدّوا على أنها تقدّم صورة إيجابية للمسيحي. ففيها يكون اليهود « على اتصال وثيق مع جيرانهم المسيحيين، ولا يتأثرون بهم فقط وإنما يؤثرون فيهم أيضاً »[٣٤] كما يرى كلورنز، في حين ينصّ واكسمان على أنّ « العلاقات مع غير اليهود كانت سلمية وودية، لأنهم اقتسموا كثيراً من الأشياء المشتركة ومن ضمنها الخرافات »[٣٥]. أما سيلبرشلاج فيجد أنّ معاداة اليهود صدىً بعيد وضعيف في هذه القصائد[٣٦].

إنّ قراءة « فاحصة لنماذج من هذه القصائد تظهر خطأ هذه الأحكام، إذ أن اليهودي هو العنصر الطيّب فيها، ويظلّ المسيحي على قسوته، التي صورّها الشاعر في قصائده الأخرى، ولكن بدرجةٍ أقلّ وفي قرينة مختلفة. ففي قصيدة « الختان » يتجاوز ليهود والمسيحيون في قرية روسية تدعى « بيليفيركا »، ولكن اليهود، في عواطفهم وتطلعاتهم، بعيدون عن جيرانهم وإن كانوا يعيشون قريباً منهم، فهم يسمّون القرية « مصر الصغيرة »، مثيرين بذلك- فيما بينهم - ذكرياتٍ ترتبط بهذا الاسم لا يشاركهم المسيحيون فيها:

رأى قبعته- وقرّر: لا بدّ أنه من بيليفيركا
(ذلك اسم القرية، أو على الأقل كذلك يدعوها غير اليهود
أما اليهود، فيما بينهم، فقد دعوها « مصر الصغيرة »)[٣٧]

إن اليهودي يشكك في كل مسيحي لأن المسيحي، في نظر اليهودي، يرتبط بالقتل والرعب، ولذلك يثير مقدم المزارع المسيحي غير المتوقع شكوك اليهودي « إلياكيم »، فيسأل نفسه عمّا إذا كان هناك أمرٌ جديدٌ لا يعلم عنه:

حدّق « إلياكيم » صامتاً: ماذا عسى يريد الأجنبيّ؟
وكان من الحيرة بحيث لم يستطع أن يخمّن سبب زيارته
ولذلك بدأ يفكر: هناك في بيليفيركا
أي أمر جديدٍ أجهله[٣٨].

ثم يدخل الغريب بيت اليهودي ويحيّيه وينقل إليه الرسالة التي يحملها:

وفيما هو يتفكر في ذلك دخل المزارع بيته
كاشفاً رأسه بحكم العادة، ويبدو باحثا عن أيقونة:
« تحياتي! هل أنت الخائن؟ أنا من بيليفيركا،
أرسلني « بيساخ » لآخذك إليه: لقد ولد لـ « ميركا » إبن
وغداً الحنان. هاك. لقد جئت برسالة! »[٣٩].

ويبدو المسيحي طيّباً، فهو يلاعب ابن « إلياكيم »، ويحمله بين ذراعيه في مرح في حين كان أبوه يهيّء نفسه للرحلة، وبدا الغلام سعيداً:

كان سعيداً في تلك اللحظة، طافحاً بالغبطة
يرفس بساقيه وهو يتأرجح بين ذراعي « ميخايلا » الأجنبي[٤٠].

ولكن ما أسرع ما يظلم المشهد، ويأبى تشيرنيخوفسكي-إلا أن تظهر قسوة المسيحي، وأن يمارس سيادته على اليهود، فيمضي « ميخايلا » في مزاحه مع الغلام اليهودي وأختيه، مهدداً إياهم بسوطه، فتنكمش الفتاتان وترفعان أصواتها بالصراخ، أما الغلام فيكوّر قبضته في وجه المسيحي، فيندهش الأخير لأنه ألف أن يكون السيد وأن يطيعه اليهود، ويعبّر عن سخطه ولكن في تعليق هادىء:

حين هدّد الأجنبي الأطفال اليهود
رفعت الفتاتان صوتيها زاعقتين، لكن الغلام الصغير
رفع قبضته تجاه ذلك الأجنبي، وبدا مستعداً للقتال
وتسمّر « ميخايلا » في موضعه، صامتاً ومندهشاً من الصبي
ثم هزّ رأسه، وتكلّم، كما لو كان يتكلم مع نفسه، معلّقاً:
« إلى أين انحدرنا، واحسرتاه، إذا استطاع اليهود أن يقفوا ضدّنا »[٤١]

وفي الطريق إلى قرية « بيليفيركا » يغنيّ « ميخايلا » المسيحي أغنية حزينة فيما هو يقود عربته، وهنا تظهر طيبة اليهودي ورقة قلبه، فيتأثر لحزن المسيحي ويتعاطف معه:

ثم رفع « ميخايلا » صوته برفقٍ وهو يغني
أغنية ساذجة حزينة، بريئة،مفعمة بالحنين
....
كذلك كانت أغنية « ميخايلا »؛ ومسّ غناؤه الحزين
قلب « إلياكيم » الرقيق. لقد سمع في أغنية المزارع مرارة
دموع في قلبه الذي ما زال فتياً حافلاً بالقوّة والشجاعة.
ولكنه يشعر بأن عالمه ضيق جداً، ويطلب أفعالاً ومغامرات[٤٢]

وحين يصلان القرية تبدو طيبة اليهودي مرة أخرى، إذ يتحسّس بعاطفية دفء القرية ومودتها:

أضوية المنازل دافئة، تلوح من شبابيكها
تومض مرحبة بالجميع في حب وصداقة وافرين[٤٣]

ويوجّه اليهودي الآخر الطيب « پيساخ » الدعوة إلى غلام مسيحي ليحضر الوليمة ويشاهد الحنان ويشارك في الشراب، ويبدو أنّ الغلام « پاسكا » كان يقضي بعض الحاجات لليهود:

يطفىء الشمعدانات الزيتية، ويسخّن غلاية الشاي يوم السبت
يبني أكواخ عيد « السوكوت »، ويشعل المواقد أحياناً[٤٤]

كذلك دعيت المراة المسيحيةإلى الاحتفال، ويبدو من القصيدة أنّ هذه المرأة تعمل لدى اليهود مقابل أجرٍ، ويأبى الشاعر إلا أن يظهر عنصر السوء في المرأة المسيحية، فهي تنعتهم بنعتٍ قبيح على الرغم من أنها تخدمهم:

كانت تستخرج الماء من البئر، وكان أجرها قطعةً أو قطعتين نحاسيتين وخبزاً، وفي الأيّام التي تسخّن فيها الحمّامات
تمرّ خلال شوارع اليهود وتحمل في يديها غصناً
تسير وتصيح بصوتٍ مرتفع، في كلماتٍ كهذه، معلنةً:
« أيها اليهود، إذهبوا الآن إلى حماماتكم! إذهبوا إلى الحمّام أيها المجذومون! »[٤٥]

وفي قصيدة ريفية أخرى لتشيرنيخوفسكي تظهر المرأة المسيحية جارة طيّبة لليهودية، ولكن يأبى الشاعر إلاّ ان يقارن المسيحية باليهودية، فتتضح طيبة المرأة اليهودية وقسوة المرأة المسيحية. هذه صورة المرأة اليهودية الورعة، «كيتيل»، التي تحب الحيوانات وترعاها:

قبل أن تؤدّي صلواتها أحسّت بقطها المرقط
يرقد عند قدميها، يعول ويلحس رداءها
لقد غدا هزيلاً وأخذ شعره يتساقط
(إنه موسم القطط، مواؤهم يسمع في الليالي)
«عارٌ عليك، أيها العجوز الأحمق»، غضبت عليه المرأة المسنة
ثم ملأت كسرة من إناءٍ بالحليب وأعطته إلى القط المرقط
ولعق الحيوان بجوعٍ، وهو خاوي البطن بسبب جولاته الليلية[46]

ومقابل ذلك هذه صورة المرأة المسيحية «دوماها»، التي تكره الحيوانات وتقسو عليها وتتطير منها:

كانت بعيداً في القبو، وفجأة طرق سمعها
نباح الكلب وصوت إنسان يتكلم:
«أخرج، إذهب يا ابن الشيطان». إنه صوت «دوماها» وهي تأتي

ولكن ظل «سيركا» ينبح، ورفعت «دوماها»
عصاها، عصاً من خشب اللوز، فوق ظهر الكلب
وجاءت ضربتها، قويةً، فوق ركبته الهزيلة
وأخذ الكلب يطلق نباحاً نتيجة الألم العنيف وهرب
وهو يثني ذيله الهزيل بين ساقيه ويعرج على ثلاث[47]

وتمضي «كتيل» لتحيّ جارتها المسيحية التي جاءت تزورها، وتردّ «دوماها» برقة ناعتة «كتيل» بالحمامة، ومن العسير، بعد ما أظهر تشيرنيخوفسكي من مظاهر القسوة والساديّة لدى المسيحيين، الركون إلى هذه الرقة والطيبة:

«السلام عليك يا «كيتل» يا حمامتي، وتثبت «دوماها» عصاها
«وكيف صحتك؟»[48].

وتتذمّر المرأة المسيحية من أن علاقة الناس بخالقهم قد وهنت وأنهم لا يؤدون واجباتهم الدينية. وتتعاطف مع «كيتيل» وتتذكر الأيّام الخوالي حين كان الناس يفون بمتطلّبات يوم السبت، وكيف يخيفها تغيّر الناس، وتنتقد اليهود بالذات على ذلك:

ولكن بين قومك أيضاً هناك مرتدّون ومنشقّون
يأكلون كلّ شيءٍ غير طاهر، والخنزير! وهم حتى يدخنون يوم السبت!
إنني أتذكر حين كنتُ طفلة: كانت الحياة تخمد يوم السبت
الهدوء، الصمت في السوق. كنت أحسّ بالرهبة تقريباً
والآن، إنه عارٌ، أليس عاراً؟ السبت، وهم يتاجرون ويبيعون
إنني خجلة جداً، أنا، ورأسي، من أن أذهب يوم السبت
لأشتري شيئاً من حانوت يهودي. أليس الأمر كذلك يا «كيتل»[49].

وتستمر «دوماها» في تقريعها لليهود ولعدم مراعاتهم قوانين السبت:

كان «زلمان»، تاجر الغنم، لدينا أمس الأوّل
يبيع ويشتري يوم العطلة. «زلمان!» قلت: «هل حقاً
ستخدع روحك؟ هل ستعيش إلى الأبد ولا تموت؟
وإلهك، ماذا سيقول؟ ألست خائفاً من شريعته؟
إن اليوم هو السبت!» وبماذا أجاب؟ إلتفت هذا الـ «زلمان» إلى ابني وقال له: «كريتزا! هل ترغب في أن تعطينا والدتك.
ستكون «الرابـاي» لنـا». ورأسي، هكذا قال، ذلك الوقح[50].

وتؤثر هذه الكلمات في نفس «كيتل»، وتعتقد بأن ما قالته المسيحية صحيح:

كلمات المرأة الأجنبية واقعية، فكرت «كيتل» في أعماقها.
الجيل يتضاءل. ما نحن؟ وأكثر من ذلك، ما أطفالنا؟
«زلمان» تاجر الغنم، وابني، وحفيدتي، «رازيل»، حفظها الله.
واو! واو! هل كنّا وآباؤنا كذلك[51]؟.

إنّ هذا المشهد هو الوحيد الذي يرسمه تشيرنيخوفسكي في قصائده لتفاهمٍ إنساني بين اليهود والمسيحيين، ولكنه يتلاشى في ظلمة الصورة الكلية.

* * *

يمكن استخلاص النتائج التالية من هذه الدراسة:

١ - رسم الشاعر المسيحي صورة مظلمة مفزعة تخلو من أي عنصر من عناصر الطيبة، فهو مخلوقٌ قاسٍ ومتوحش، يقتل اليهود لا لسبب إلا للذة القتل. وهو ساديّ يستعذب القتل، ويبرع في اختيار وسائله التي تحمل إليه أكبر قسطٍ ممكنٍ من المتعة. وهو متطرّف في التعصّب لدينه، يرى إلهه ودينه خيراً من إله اليهود ودينهم. فالصورة سلبية تماماً لا يتخللها أي بعدٍ إيجابي، فحتى المزارع المسيحي الذي جاء يبلغ الرسالة إلى الخاتن اليهودي لم يخلُ من قسوة لأنه أرهب أطفال اليهودي في بيتهم، والمسيحية «دوماها» ظهرت قسوتها في معاملتها للكلب، ولم يفتها أن تلوم اليهود وتوبخهم. وبالإضافة إلى هذا التطرف في سلبية الصورة يلجأ الشاعر إلى التعميم المبالغ فيه، فهو لا يتحدّث عن أفرادٍ اعتدوا على أفرادٍ، وإنما يظهر المجموعة المسيحية كلها بمظهر المعتدية، ولذلك يلعن الأمة المسيحية قاطبة. إن هذه المبالغة وهذا التعميم يبعدان الشاعر عن الصدق الواقعي والصدق الفني، ويتناقضان مع حقيقة كونه متزوجاً من سيّدة مسيحية.

٢ - يُلبس الشاعر الاعتداءات التي وقعت على اليهود لباساً دينياً، ويظهرها صراعاً بين المسيحية واليهودية، ولذلك يصوّر

حوادث القتل على أنها كانت تحصل في الكنائس، وأنّ الكهان كانوا يمارسون دورهم فيها، وكذلك يدعوها حملاتٍ صليبية. إنّ حوادث القتل الجماعي التي تعرض لها اليهود في روسيا بين عام ١٨٨١ وعام ١٩١٧ بدأت بعد اغتيال القيصر الكسندر الثاني عام ١٨٨١، وبعد أن عُرف أن القاتل كان على صلةٍ بأحد اليهود، وباعثها الرئيس لم يكن دينياً[٥٢].

٣- شعور اليهود بالأفضلية على سواهم، يؤكد ذلك مقارنة المسيحي باليهودي وتفضيل الثاني على الأول، فـ «إلياكيم» اليهودي أطيب من «ميخايلا» المسيحي، و«كيتيل» اليهودية أطيب من «دوماها» المسيحية. ولا بدّ هنا من الإشارة إلى مقارنة العربي باليهودي في الأدب الصهيوني، وإظهار سموّ الثاني وضعة الأول[٥٣]. ويدفع هذا الشعور بالاستعلاء اليهود إلى عزل أنفسهم عن البلد الذي يعيشون فيه، فيتخذون أحياءً سكنية منفصلة ويحيون لأنفسهم، يدلّ على ذلك أن يهود تشيرنيخوفسكي كانوا يقطنون في قرية «بيليفيركا» الروسية، ولكنّهم فيما بينهم، دعوها «مصر الصغيرة» بعيداً عن كلّ ما هو روسيّ فيها.

٤- يروي الشاعر الأحداث في قصائده القصصية بطريقة تقريرية وأسلوبٍ صحفي، وتفتقد قصائده الفنية في الكلمة والعبارة والصورة. ويدلّ هذا على أنّ هدف الشاعر دعائي وليس فنياً، ويعزّز المقولة العامة بأن الأدب الصهيوني دعائي يخدم النظرية الصهيونية دونما اعتبارٍ للمقوّمات الفنية.

٥- ليس من الاستطراد الإشارة إلى الحرية الدينية والدنيوية التي نعم بها اليهود في الدولة العربية الإسلامية لا سيّما في الأندلس حيث كان لليهود أدب وثقافة، حتى أنهم يسمّون هم أنفسهم هذا العصر عصرهم الذهبي، وكيف استمرّ هذا التعايش حتى العصر الحديث، ثم كيف انتهى إلى أن يرتكب اليهود تجاه الفلسطينيين العرب مجازر لا تقل بشاعة عن تلك التي وصفها تشيرنيخوفسكي فيما سبق من قصائده.

تونس

الهوامش:

(١) للمزيد من التفاصيل عن حياة تشيرنيخوفسكي يراجع Eisig Silberschlag, **Saul Tschernichowsky** (New York: Cornell University Press, 1968), pp 3, 12, 12, Mayer Waxman, History **of Jewish Literature** (New York. Thomas Yoseloff, 1960), vol 4, **part 1, p. 260.**

(٢) Tschernichowsky, «Baruch of Mayence» in Saul **Tschernichowsky,** p 154

(٣) Tschernichowsky, «This be our Revenge» in Saul **Tschernichowsky,** p 154

(٤) المصدر نفسه، ص ١٥٤.

(٥) Tschernichowsky, «Ballad of the Wolf», in Saul **Tschernichowsky,** p. 185

(٦) «Baruch of Mayence», p 126.

(٧) المصدر نفسه، ص ١١٤.

(٨) «This be our Revenge», p 153

(٩) المصدر نفسه، ص ١٥٣.

(١٠) «Baruch of Mayence», p. 114

(١١) See Menachem Rebalow, The flowering of Modern Hebrew **Literature** (New York Twayne Publishers, 1959), p. 108

(١٢) «Ballade of the Wolf», p 185

(١٣) المصدر نفسه، ص ١٨٦.

(١٤) المصدر نفسه، ص ١٨٦

(١٥) «Baruch of Mayence», P 118

(١٦) «This be our Revenge», p 152

(١٧) «Ballade of the Wolf», p 186

(١٨) المصدر نفسه، ص ١٨٦

(١٩) المصدر نفسه، ص ١٨٥.

(٢٠) Tschernichowsky, «The Bells» in **Modern Hebrew Poetry,** ed. trans Ruth Finer Mintz (Berkeley· University of California Press, 1968), p 68

(٢١) «This be our Revenge», p 153

(٢٢) Tschernichowsky, «The Grave» in **Saul Tschernichowsky,** p 155

(٢٣) «The Bells», p. 66

(٢٤) «This be our Revenge», p 152

(٢٥) See Rebalow, **The flowering of Modern Hebrew Literature,** pp. 106-107.

(٢٦) «Baruch of Mayence», p 114

(٢٧) «Ballad of the Wolf», p. 185.

(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٨٥.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ١١٥

(٣٠) المصدر نفسه، ص ١١٥.

(٣١) «The Bells», p 68

(٣٢) «This be our Revenge», p 153.

(٣٣) «Baruch of Mayence», p 123.

(٣٤) Joseph Klausner, **A History of Modern Hebrew Literature** (Westport: Greenwood Press, 1972), p 177 Waxman, History of **Jewish Literature,** v. 4, part 1, p 280

(٣٦) See Silberschlag, **Saul Tschernichowsky,** p. 62 Saul Tschernichowsky, «Circumcision» in **Saul Tschernichowsky,** p 99

(٣٨) المصدر نفسه، ص ٩٩ - ١٠٠.

(٣٩) المصدر نفسه، ص ١٠٠

(٤٠) المصدر نفسه، ص ١٠١.

(٤١) المصدر نفسه، ص ١٠١.

(٤٢) المصدر نفسه، ص ١٠٤

(٤٣) المصدر نفسه، ص ١٠٥

(٤٤) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(٤٥) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(٤٦) Tschernichowsky, «Livivot» in **Modern Hebrew Poetry, pp.** 46-48

(٤٧) المصدر نفسه، ص ٤٨

(٤٨) المصدر نفسه، ص ٤٨ - ٥٠

(٤٩) المصدر نفسه، ص ٥٠ - ٥٢.

(٥٠) المصدر نفسه، ص ٥٢.

(٥١) المصدر نفسه، ص ٥٢.

(٥٢) See «Pogrom» in **Encyclopedia Britanica** (London· William Benton, 1967), vol 18, p. 94.

(٥٣) تُراجع «صورة العربي في الأدب الصهيوني» لكاتبة هذه الدراسة، الآداب، كانون الثاني- شباط ١٩٨١، ص ٤٠ - ٤٣

الشَّاعِر

بيان صفدي

أنت في التِّيه تساميت..
وسَمَّيت المتاهْ.
لم تُغَلِّفْ وردة في القلبِ..
قبَّلتَ الحجرْ.
وتَلَبَّستَ المطرْ..
وحضنت النخلَ..
واجتزت الرمالْ

* * *

ذات يوم
كانت القريةُ تنأى.
والمسافات على حجم خطاهْ.
ومن السجن إلى السجنِ
تراهْ.
راكضاً يبحث في الطينِ
وفي الرمل.
ولا شيء سواهْ
قابعاً في غرفة التوقيفِ.
إذ يُعْتَقَل النهرُ.
ولا يصرخ آهْ.
وحواليك هنا
يلتقي الباعة من كلِّ الصفوفْ.

ويشيرون إليك.
أنتَ حرَّضت المياهْ.
فجرى النهرُ.
ومال السدُّ يهتزُّ قليلاً..
وينزُّ الماءَ.
والنهرُ يفيضْ
فقأوا عينيهِ.
شدُّوا السدَّ.
قالوا: حوِّلوا المَجْرى
اِحفروا أقنيةً فرعيَّةً.
والنهر إذْ يسمعُ.
لا يبصرُ!
– مَنْ يعلم؟ قد يبصر يوماً –
ولعلَّ النهر في السمع رآهْ.
فجرى يسرعُ.
والشاعر في التيه يصلِّي!.

* * *

هدأ الموكبُ.
إذ بالنهر ينسابُ.
وتبتلُّ الغيومْ
بدموع الرملِ.
والشاعر مبهورٌ
على قُدَّاسه الأرضيِّ
والحرف إلَهْ!

بغداد – ١٩٨٠

تقاطع علاقات المثلّث

هاديا سعيد

لو كان بمستطاعي التدخل لسارعت مهرولة نحو الرجل الذي سأحدثكم عنه وهمست له كي يرجع على التو وينزوي داخل كتاب أو يضاجع امرأة يحبها أو... يفعل أي أمر يحلو له شرط أن يحدث ذلك في مكان محكم الأقفال.. فثمة من يتربص به:

عينان ثاقبتان وكف غليظة تقدح شرارة من قداحة ذهبية. شخص شرس الملامح يتأرجح بخطاه عند منعطف الشارع.

أراه تماماً يراقبه بإلحاح عنيد. لكن الرجل الذي سأحدثكم عنه يتابع سيره متدفقاً كنهر وجذلاً كطفل يحبو.

الشارع الملوّن ينهض في الخامسة مساء نديًّا ونشيطاً، وثمة فتيات يبحثن عن بريق يغمر أعناقهن وأناملهن، وسط حوارات لا بد منها مع بائعين مثقلين باليأس والتعب.

هديل اصواتهن يتبعثر، لكن الرجل الذي سأحدثكم عنه لا يأبه، وعلى مسافة خطوتين من المتربص به يلقي نظرة ساهمة.

(أهذا زمن الأحزان وثمة من يقبض على عنقه؟).

- مساء الخير.
- ... أنت؟.. إذن... وأخيراً؟
- بحثت عنك.
- لن تجدني. أصبحت خارج المثلثات والدوائر والمستطيلات.
- تزوجت؟

يسيران. لا أستطيع التعرف عليها تماماً. امرأة تبدو مستقيمة الظهر والأطراف. شعرها مبتور عند العنق. خطواتها عصبية حازمة. والمتربص بدأ يراقبها دون أن يبتعد عن منعطف الشارع إلا خطوات.

الآن، سيجلسان إلى إحدى موائد الرصيف الأنيقة. المرأة مرتبكة. أرى جانباً من وجهها: أنف شرقي واكتناز في الشفة السفلى.

- وحيد ؟.... وأين...؟
- في غيبوبة دائمة. أودعتها مستشفى الأمراض العصبية لفترة طويلة وربما.... ربما دائمة...
- أليست تلك التي قيل إن أمها..؟
- أجل، لا نزال معاً منذ عشر سنوات.

وصل الشخص وقدح شرارته. ليت باستطاعتي اقتحام المكان إذ ينبغي لهذين الغبيين أن يبتعدا حالاً. أهذا زمن الثرثرة وثمة من يلتقط لهاثها؟

- توفي والدها. ومراراً كانت تؤكد حاجتها للقائي. فأنا كما تقول لم تدنسني علاقات المدينة، وجدي رسم للقرية درباً طويلاً من النضال ضد الاقطاع، وأبي كما تعلمين توفي في أقصى حدود الوطن وهو يطبق على كتاب وقلم..
- أما زلت تحمل مطالب أمك؟
- ثلاثة لا غير: مدرسة لصغارنا وبذار لحقولنا وحق لتعبنا.

بدأت العلاقات تتشابك، وثمة خطر يوشك أن يقع. المتربص يجلس خلفهما تماماً ويخرج الآن ورقة صغيرة وقلماً دقيقاً و... و...:

- ها أنت تعود إذن إلى مدينة اعتبرتها ذات يوم منفى.
- ولا أزال.

هي: (لم تترك السنوات أثراً حول عينيه. اكتفت بأن حامت ببياضها فوق الفودين وأسقطت مقدمة الشعر الكث).

هو: (عرفتها منذ أحد عشر عاماً. عام واحد ثم غادرتها إلى مدينة بعيدة قاسية بعد أن رفضت...).

- أتذكرين؟
- تلك الليلة المشؤومة، أليس كذلك؟
- كنت مخموراً....
- يا بنت، يا بدبعة، يا صاحبة القضايا، ثم، تلك الحركة الهستيرية والصراخ:
- اسمعوا أيّها الإخوة، هذه المرأة رفضت ان تصبح قضيتي. سوف أنزل عليها لعنتي الأبديّة.
- و.... أغادر إلى صحراء أضاعت واحاتها....
- هل تلقيت رسالتي؟

«أستحضرك الآن. ربما لأن ابتسامتك تعيد إلي أمي. تزوجت، لكنها قضية خاسرة، فالزوجة التي توقعت طيبتها مصابة بالشيزوفيريينا. حدث ذلك بعد ثمانية أعوام من زواجنا. أستطيع باختصار أن أقدمها لك: جميلة ذات ملامح قاسية، تملك ماضياً ملوثاً لكن ذلك لا يثير لدي أي اهتمام.. لم تظهر عليها أعراض المرض خلال سنوات زواجنا الأولى. كانت هادئة رغم

نظرتها الخيفة أحياناً. وذات مساء همست: أتحبني؟ قلت: بالتأكيد؟ قالت كاذب. أنتظر يوماً أن تنقض فيه عليّ وتقتلني.

أكدت أني سأقتل نفسي أيضاً لو فعلت، سوف يكون لنا أطفال، سوف يوحدنا الأطفال في عائلة ولن نكون اثنين. وفي ليلة تالية صحوت قبيل الفجر ففوجئت بها ترتدي بذلتي وتشد رباط عنقي، أصابتني قشعريرة وارتجف قلبي هلعاً: كانت تقترب مني بعينين تصرخان: سأشنقك برباط العنق هذا ثم أبدله بآخر وأكون أنت وفي الوقت نفسه أكون أنا... يا صديقتي البعيدة الغائبة التي تجيئني بقريتي وأمي وحزن مساءات آخر أيام العطل. يا امرأة تبحث عن رجل ذي قضية، ها أني أجيء إليك بقضيتي الخاسرة فهل تفتحين ذراعيك؟ »

بدأ المتربص يتململ، نهض، اقترب منها، حاذاها، أشعل للرجل سيجارة. أطلق على المرأة نظرة، لم يتنبها، سار المتربص بضع خطوات وتوارى خلف عمود كهربائي ضخم. حجبه جسر العمود للحظة ثم أضاءت شرارة ذهبية وجهه فجأة: عيناه جاحظتان مخيفتان تخرقان موجة الليل وقد بدأت تنسدل على الشارع.

لو كان بمستطاعي التدخل لسارعت ورسمت للرجل الذي حدثتكم عنه تاريخاً آخر، لكني أعتقد أن أقصى ما في استطاعتي هو أن أكمل ما حدث:

فتح المتربص ورقته وقرأ:

« سري. خاص. مستعجل ».

فيما كنت أراقب توجهه إلى مركز (...) رأيت « المعني » يلتقي امرأة ويجلس معها في المقهى وجلست خلفه وخلفها وطلب مني أن أشعل له السيجارة، فأشعلتها بقداحتي الذهبية، وسمعت المرأة تقول له إن هناك مكاناً له، وأعطته ورقة فيها معلومات وسمعته يقول إنه سيبقى في هذه المدينة ثم شرب القهوة مع المرأة التي علمت أنها بيضاء وتعمل سكرتيرة وزوجها يشتغل طابعاً في جريدة وعلمت أن لها عشاقاً كثيرين وبعضهم من أمثال « المعني » وتلتقي بهم في شقق سرية، ولهذا سوف أستمر في المهمة. وربما أستطيع إنجاز التعليمات في إحدى الشقق وذلك في أقرب فرصة ممكنة.

ملاحظة: لم أقبض الدفعة الثانية من المبلغ: أرجو....... »

لو كان بمستطاعي التدخل لسارعت ومزقت هذه الورقة. ولكن: هل أستطيع؟ هل بإمكاني أن أطلق الرصاص على صاحبها؟ الأحداث تفلت من يدي دوماً، ففي اللحظة التي غادر فيها المرصودان المقهى كان ثمة متربص آخر بدأ يراقب المتربص الأول. أتأمله ملياً: إنهما توأمان. على أني أستطيع التدخل هنا لأكمل قصتي على النحو التالي:

يبدأ المتربصان الآن برصد أحدهما الآخر فيما يتابع الرجل والمرأة سيرهما بصمت وهدوء، يمكنني أن أضيف أيضاً:

لا أتوقع انحرافاً في العلاقات، فالقضية هي قضية توقيت وحسب.

أُحبّك.. وأُخشاك أيتها الدّليلة

عيسى حسن الياسري

واذكرهمْ متى عادوا
وقد قطفوا « تمورك ».. والسعفَ القديمُ
نراهمْ من بعيدٍ.
ثم نسرع راكضينَ.. نمدّ لهم كفًّا
ونسأل عن وجوهٍ غادرتْنا.. مثلهمْ..
فتفجعُنا الدموعُ
وأحزان النساءِ
وصوتُ رجالنا المخنوق بالعبراتِ..
قد ماتوا..
أخافكِ منذ طفولتي الأولى
واهربُ حين يذكر اسمكِ الفقراءُ
نبكي في ليالي الصيفِ
نذكر أن أحباباً لنا ماتوا هناك
وكانت « الخورهْ »
قبوراً من هشيم السعفِ
تبقى بعد قطف التمر مهجورهْ
تنامُ عصافير الجنوبِ.. ويهدأ البردي
ونصف الليلْ..
كنت أسارع الخطوه
أخاف نخيلك الغافي
أخاف سواقيك الكثيرة آن تفتح جفنها
وتراني عابراً في الليل فوق مياهها
فتحطم الجذافَ
تغرقني إلى القاعِ
ولم أذكر بأن نهاراً واحداً قد حطّ
فوق سفينتي فيها.
مساءً
كان يفترش الحصيرة عند جرف النهرِ
« شيخٌ »
في يديه وشم سعفكِ.. ثم يحكي عن مواسم
صيفكِ المحروقِ
يا لحمى..

وأوبئة الوحول
وعن عشق الصبايا
حين ينضج الرطبُ الشهيُّ
وتمتلىء السِلال به
فكيف جمعتِ بين الحبِّ.. والموتِ..؟
وكيف مشيتِ عاريةً
إلى النهر الذي التهمت قيعانه كالنارِ..
وجه « السندبادِ »
و « بدراً »
والطيور الخضرَ وهي تغني فوق سعفكِ
مرةً
في العامِ
ثم تلوذ بالصمتِ....؟

* * *

تتشابكُ الطرقاتُ.. حين كبرنا.. لم نعد نختارُ
أيّ طريق سوف تبعدنا عنكِ
وتأخذنا إليكِ
وأي طيورنا الخضراء نتبعها
وها أني.. وذات أمسيهْ
رأيت شوارعك المضاءة.. تومئُ..
ثم تفتح لي بابينِ
مملكتينِ..
أو موتينِ
لا أدري..
وما أدريه.. حين أفقتُ رأيتُ كفي تستريح
بكفّك العذراءُ
أي صبيّةٍ أنتِ
رأيت غصونها مسدولةً فوقي.. تغطّيني..
وتمطر صيف وجهي بالرذاذ.. وماء « الشطِّ »
– مرتجفاً أراكِ..
– أخافُ..

وقيل.. بأنكِ امرأةٌ
تحب الداخلين مدينتها
تعانقهم طوال الليل باكيةً
وعند الصبح تصلبهم على نخلهْ

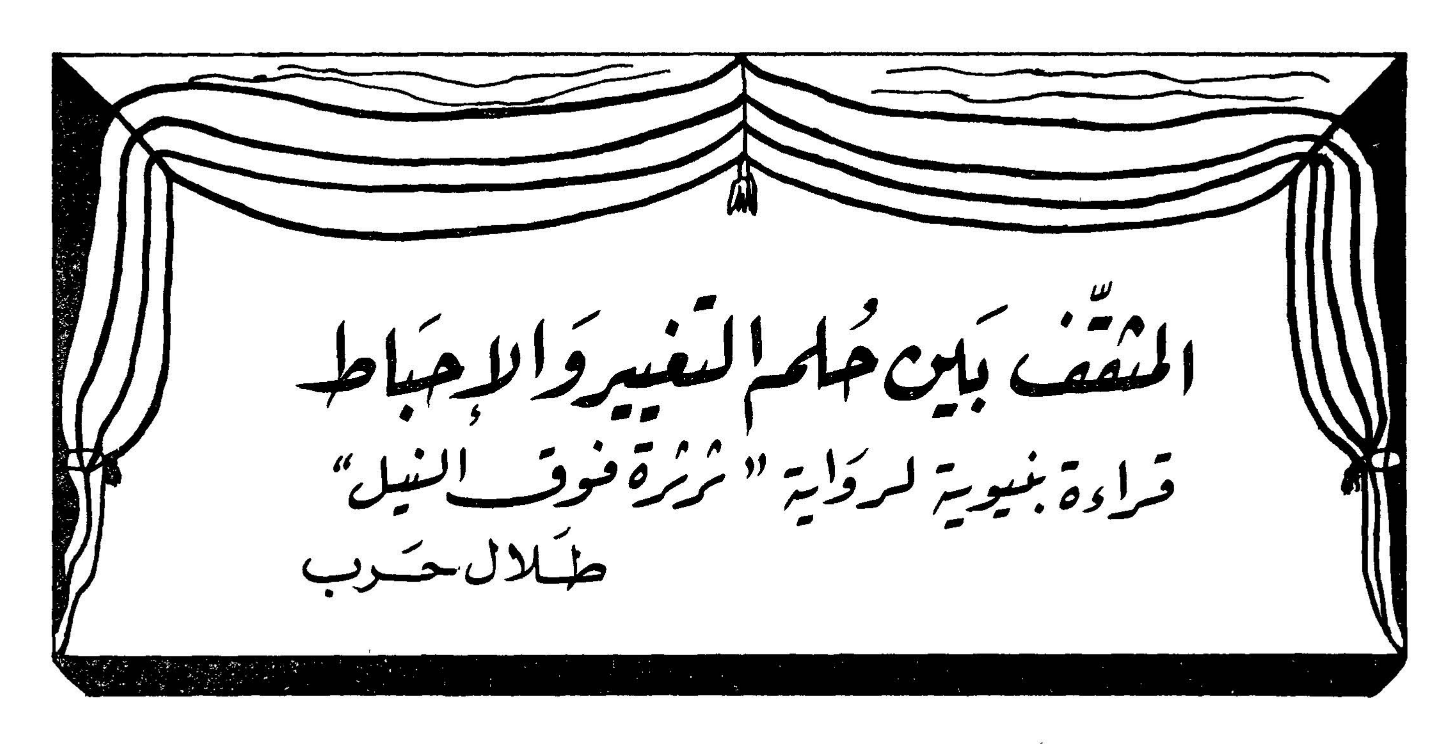
* * *

أباركها عواصف ذاك الليل
أم استنزل اللعنهْ
عليها..
حين أغرقت السفينة عند شاطئكِ المسيَّج
بالطيورِ
وأقواس النخيلِ
وشعرك الأسودْ
لماذا كنتِ واقفةً هناك أمام الريحِ
ترتجفين كالسعفهْ
وشيكاً
كنتُ أغرقُ.. ثم تصمتُ هذه الشّفّهْ
فمن أغواكِ بي حتى..
تعيديني إلى الضفّه؟

* * *

أحبكِ..
لست أملك إلا أن أحبكِ بعد أن طوّفتِ
بي نخلَ الجزيرةِ
والقرى المغسولة الأكواخ بالشمسِ
أحبك مثل خوفي منكِ أيتها الصبيةُ
أن يجيء الصيفْ
ثم نقصُ « تمرك »
والسعفَ القديمَ
ويرجع الباقون محتشدين
بالغلّهْ
ولا أعود إلى « أمي »

العراق



نشر نجيب محفوظ أهم رواياته قبل عام ١٩٦٥، تاريخ صدور رواية «ثرثرة فوق النيل» التي نقدم رؤية لها في الصفحات التالية. وقد صوّر في رواياته الخالدة «خان الخليلي» و«زقاق المدق» و«القاهرة الجديدة» و«اللص والكلاب»، بالإضافة إلى ثلاثيته الشهيرة، المجتمع المصري، وسلط الضوء على بنيته وتطلعاته ومشاريعه البديلة. فنجيب محفوظ الأديب، كغيره من المثقفين، حمل عبء التطلع إلى النهضة والمجتمع البديل اللذين كانا ولا يزالان حلماً مقتصراً بشكل أساسي على المثقفين.

ولكن ماذا استطاع نجيب محفوظ أن يفعل؟

هذا الأديب، الشاهد، الداعي، الذي ارتفع بالرواية العربية إلى مركز رفيع، ماذا استطاع أن يؤثر في مجتمعه؟

ماهي الخطوة التي أحدثها أو ساعد على إحداثها؟

لا ريب أن ثورة ١٩٥٢ كانت أهم حدث في تاريخ الشعب المصري بل العربي. ونجيب محفوظ الأديب الشاهد، الذي كتب قبلها، كتب أيضاً بعدها بثلاث عشرة سنة رواية «ثرثرة فوق النيل» وقبل حدوث هزيمة حزيران ١٩٦٧ بسنتين، فماذا وجد في مصر في هذه الفترة؟ أين أصبح الشعب المصري من حلم النهضة؟

ما هو موقع المثقفين ورأيهم فيما أحدثته الثورة؟

هذا هو ما يحدثنا عنه نجيب محفوظ في روايته «ثرثرة فوق النيل».

١ - قانون البنية

تقدم رواية «ثرثرة فوق النيل» رؤية للمجتمع المصري، تطمح ألا تكون رؤية للمجتمع العربي فحسب بل للمجتمع العالمي. في هذه الرؤية تطالعنا عناصر المجتمع وعلاقاته وتفاعلاته وتطلعاته، ويتمّ التركيز على تفاعل تيار الفعل الإيجابي الذي يطمح أن يتوصل إلى العطاء والخلق، وتيار اللافعل الذي يجسد اليأس من إمكانية التوصل إلى نتيجة جذرية وحاسمة.

عناصر هذه البنية وعلاقاتها يحكمها قانون صارم: الاحباط. هذه الخيبة المدمرة التي ترخي ثقلها الكريه على كافة التفاعلات، مبيدة كل أمل يجرؤ على التبرعم.

وهذا الاحباط ليس عرضياً أو آنياً أو غريباً، بل هو ينغرس في بنية المجتمع أفقياً وعمودياً، إذ أنه يطبع بطابعه المجتمع المصري اليوم، كما كان في الماضي، وعبر سيرورة التاريخ بكامله.

«ثرثرة فوق النيل» هي رواية الاحباط: كيفية تغلغله وخلخلته لأي دعوة، لأي مشروع إيجابي حتى توصله إلى تدميره. إنها رواية يائسة، تطمح عبر تشريح بنية المجتمع وثورته وثواره إلى أن تقدم صورة حية لهذا الاحباط الذي يدمر أكثر الأفراد تحمساً للعطاء ورغبة في بناء المستقبل، دون أن تخفي شعورها المسبق بالاحباط وإيمانها العميق بفشل مشروعها التحريضي البناء، وضياعه الآتي بلا ريب.

٢ - أشخاص الرواية

ينقسم أشخاص الرواية، من حيث الأهمية، إلى قسمين:

أ- الشخصيات: وهم الأشخاص الذين يلعبون دوراً أساسياً ويتطورون خلال السياق فتتغير مواقفهم مع سيرورة الأحداث.

ب- المفاهيم: وهم الأشخاص الذين يجسدون مفاهيم معينة في المجتمع أو عنه، فهم لا يتطورون ولا يتخذون إلا مواقف محددة لهم. إنهم مسطحون أو بالأحرى ثابتون في مواقف معينة، ذات دلالة، فهم أشخاص البعد الواحد.

أ- الشخصيات:

١ - أنيس زكي: رجل في الأربعين، ينتمي إلى أسرة ريفية، جاء إلى القاهرة ليكمل دراسته في الجامعة، لكنه لم يستطع ذلك لأسباب منها الفقر. ماتت زوجته وعديله وابنته هنية بمرض واحد في شهر واحد، فعاش وحيداً، محروماً من المرأة حتى في عالم العوّامة. حصّل ثقافة واسعة في مختلف الميادين وتوظف

بوزارة الصحة. شاهد الثورة تحوّل عن مسارها واحلامه تنهار فلجأ إلى التحشيش والرؤية العبثية.

٢ - سماره بهجت: فتاة في الخامسة والعشرين، مجازة في اللغة الانجليزية. طبع التفوق بطابعه دراستها وعملها كصحافية، وهي تتطلع الآن إلى الأدب فتحلم بكتابة مسرحية. تؤمن بالعقل والإرادة والفعل الإيجابي والحب.

٣ - رجب القاضي: ممثل سينمائي في الأربعين من العمر. جميل، جذاب، زير نساء بكل معنى الكلمة، يمكث مع المرأة التي يدعي حبها إلى أن يعثر على امرأة جديدة، ناجح اجتماعياً ومشهور فنياً، لكنه مع ذلك يمضي لياليه في العوامة.

ب - المفاهيم:

١ - عم عبده: رجل عجوز، من الصعب تحديد سنّه، خادم العوّامة وحارسها، ضخم الجثّة قويّ البنية يجوز دائماً على اعجاب الجميع، رجل المواقف المتناقضة. فهو يؤمّ المصلين في المسجد ويشتري لأفراد العوامة المخدّرات، ويغيّر ماء الجوزة ويفتّش عن مومس لأنيس، حتى وإن كان قد توضأ للصلاة.

٢ - ليلى زيدان: امرأة في الخامسة والثلاثين، معتدلة القامة، ذهبية الشعر، متخرّجة من الجامعة الأميركية، تعمل مترجمة بوزارة الخارجية. مثقّفة ومتحرّرة. جاء بها رجب إلى العوّامة وبقيت فيها. دفعت غالياً ثمن تحرُّرها إذ بقيت عانساً رغم جمالها ومؤهلاتها. عضوة في مجلس التحشيش.

٣ - سنية كامل: إمرأة متزوجة ولها بنت وعدة أولاد، تؤمن بحرّيتها وكرامتها. كلما خانها زوجها هجرته وخانته مع صديقها علي السيد. تتوق إلى رجل يحبّها ويحترمها. وهي أم تحب أولادها ولا تنساهم حتى وهي غارقة في «غيبوبة الحب والسطل»، كلما عادت إلى العوّامة، تنضم إلى مجلس التحشيش.

٤ - سناء الرشيدي: فتاة دون العشرين، سمراء، تدل ملامحها على الخفة. طالبة في كلية الآداب، قسم التاريخ. وتطمح إلى أن تصبح ممثلة. جاء بها رجب إلى العوّامة فانضمت بسرعة إلى مجلس التحشيش.

٥ - أحمد نصر: موظف ذو مركز هام ودراية عميقة بالخبرات التجارية من بيع وشراء. متزوج وله ابنة، لا يخون زوجته أبداً. مؤمن يصلي ويصوم وهو في الوقت نفسه من اعضاء مجلس التحشيش.

٦ - مصطفى راشد: محام معروف، ساخر وخفيف الروح. متزوج من مفتشة بوزارة التربية، لكنه لا يحبها ويقول إنه يفتقد انموذجه المفضل من النساء. من أفراد مجلس التحشيش.

٧ - علي السيد: ازهري النشأة، متخرج من كلية الآداب ويتقن اللغة الانجليزية، له زوجتان، القديمة من القرية والجديدة من القاهرة. ناقد فني معروف لكنه «يقيم أسسه الجمالية على المنفعة المادية، ولا يقول الحق إلا إذا خانه الحظ، فينقلب هجاء ساخراً بلا رحمة» يحلم بمدينة خيالية فاضلة، من أفراد مجلس التحشيش.

٨ - خالد عزوز: أديب من كتاب القصة القصيرة، يؤمن بمذهب الفن للفن ويدعو للإباحية. متزوج وله ولد وبنت، وهو عشيق ليلى زيدان منذ أن تركها رجب. يعيش حياة رغدة من دخل عمارة ورثها.

٩ - رؤوف: ممثل جذاب وجميل. خطب سناء بعد أن تخلى عنها رجب الذي أكد أن الزواج لن يتم. من الذين يحشّشون، لكنه ليس من أفراد المجلس.

١٠ - موظفو وزارة الصحة: نموذج لموظفي الدولة من المدير العام إلى رئيس القلم إلى الكتبة والساعي. يقومون بعمل روتيني تافه. وينشطون ساعة المغادرة. يلاحظ تسلّط الرئيس وتزلّف المرؤوسين. يتحاشاهم أنيس ولا نلمح أي تواصل بينه وبينهم.

١١ - رجل عجوز مجهول الهوية. في الخمسين من العمر، يصدمه رجب بسيارته ويقتله.

بالإضافة إلى الشخصيات والمفاهيم، هناك راوٍ للأحداث لا يمتلك أي وجود مادي، مما يشير إلى كونه الكاتب نفسه، نجيب محفوظ، الذي يلتزم الرواية من زاوية أنيس زكي، مختاراً من أقواله وأفكاره ما يتلاءم ورؤية القصة، دون أيّ تدخل من جانبه يؤثر على مجرى الأحداث أو بلورتها.

★ ★ ★

بعد أن تعرّفنا على أشخاص الرواية نستطيع أن نسجل الملاحظات التالية، عن رواد العوّامة خاصة:

١ - جميعهم مثقفون باستثناء شخص واحد (عم عبده) الذي لا يشارك في التحشيش.

٢ - النسبة الكبرى هي الفن، فهناك ممثل وأديب وناقد فني وصحافية ناقدة ذات طموحات أدبية وفتاة ذات طموح تمثيلي. وهو ما يجعل الذين يدورون في فلك الفن نصف المثقفين من رواد العوّامة.

٣ - جميعهم يعيشون من غير ضائقة مالية، وإذا كان أنيس يتقاضى مرتباً زهيداً فإن اصدقاءه يتكلفون بدفع باقي التكاليف.

٤ - جميعهم من الطبقات الشعبية.

٥ - يطبع الاحباط أغلبهم بطابعه على الصعيد العاطفي أو الاجتماعي أو المادي أو الفكري أو الفني، وهو إن خفي عند بعضهم، فربما لعدم توفر المعلومات وليس لأنه غير موجود، ويرجّح ذلك أنه واضح وجلي عند من تتوافر المعلومات عنه كأنيس وليلى زيدان ومصطفى راشد وسنيه كامل.

٦ - تتمتع نسبةٌ عالية منهم بمركز اجتماعي لائق وشهرة بدليل استخدام نعت «المعروف» (مع «أل» التعريف).

٣ - ميدان التفاعلات

تجري أحداث الرواية بشكل أساسي في عوّامة راسية على النيل، ولكن ثمة أحداثاً أخرى تجري في المجتمع ونطّلع عليها مباشرة أو غير مباشرة على لسان أشخاص الرواية.

٣ - ١ المجتمع:

المجتمع الذي يطالعنا هو المجتمع المصري، ونتعرف على

مدينة القاهرة التي تجري فيها الأحداث فما ترد إشارة بسيطة عن الريف المصري، وما نراه من المجتمع هو أماكن مغلقة... مكاتب الوزارة حيث يعمل أنيس. غرفة سكنه أثناء تعلمه في القاهرة بعد قدومه من الريف. وإذا طالعتنا أمكنة عامة مفتوحة مثل شارع النيل أو طريق سفارة، فإن انقطاع العلاقات بين أفراد العوّامة أو بالأحرى أنيس وأفراد المجتمع يحيله إلى مكانٍ مغلقٍ تختنق فيه الحياة وتخنق رواده. وهذا المجتمع يعوم في زمن سلبي تماماً. فمع أنه يؤرخ لفترة تالية للثورة التي طرحت الاشتراكية بكل ما حملته من آمال في بناء مجتمع أكثر عدالة وسعادة، نراه يشير إلى تحويل مسار الثورة وخنق كل الطموحات التي تخلقها الشعارات، مما يعيد وضع المجتمع في السياق السلبي العام الذي يسبح فيه ماضي هذا المجتمع وحاضره ومستقبله على ما يبدو.

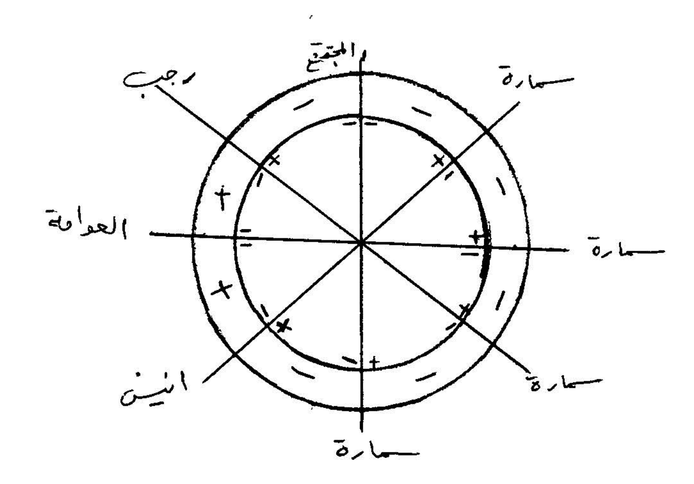
معالم هذا المجتمع سوداء كالحة، فالثورة التي انتظرها المجتمع، اضحت وسيلة البعض لتحقيق المكاسب الهائلة، وبدلاً من تأمين العدالة، فرض القمع والإرهاب فحفل المجتمع بالأكاذيب والنفاق والتزلف والانتهازية والوصولية، بانتظار غد مشرق لن يأتي.

في هذا المجتمع، تُسحق المرأة سحقاً تاماً، فهي كما تبدو لنا إما فتاة متحررة تدفع غالياً ثمن جرأتها على كسر القيود التي يكبلها بها المجتمع: عدم الزواج والذبول في الظل، وإما زوجة يجمع معها زوجها زوجه أخرى ويخونها أيضاً، أو تموت من المرض مع ابنتها دون أن يستطيع زوجها أن يفعل شيئاً. وإذا كانت سمارة خارج هذا الإطار فلأنها خاضعة لقيود المجتمع من جهة، فلا تتحرك إلا ضمن الحدود المسموح بها، ولأنها أيضاً غير مرتبطة برجل. الاستثناء الحقيقي هو زوجة أحمد نصر ولكننا لا نعلم عنها إلا القليل جداً، وهو أن زوجها رجل مؤمن ولا يخونها مطلقاً.

صورة الرجل لا تقل سواداً عن صورة المرأة: فهو إما ذئب كرجب، أو قذر كعلي السيد، أو انتهازي كخالد، أو متزلف كجمهور الموظفين، أو متسلط كالمدير العام أو مسحوق كأنيس.

- سمارة بهجت: بطلة هذا المحور بلا شك، فهي تجسد قمة الطموح إلى الفعل والتأثير بالشعب في محاولة جاهدة لبعث الشعلة في أفئدة ابنائه وإعادة بنائه، إن على صعيد الفن عبر كتابة مسرحية تحارب اللافعل والشعور بلاجدوى القيام بأي عمل أو بمقارعة أهم أركان هذا التيار، تيار اللافعل واللاجدوى، المتمثل في عالم العوّامه. فما هي أهم مميزات هذه البطلة؟

١ - فتاة مثقفة.
٢ - صحافية نشيطة ذات طموح أدبي.
٣ - تؤمن بالحب وقدسيته ولكن ضمن الحدود المسموحة.
٤ - لا تقدم منهجية أو نظرة متكاملة، مما يعني أنها لا تمتلكها أو أنها تتبنى نظرة الثورة القائمة.
٥ - تلح على العقل والإرادة.
٦ - تدعو لتبني الروح العلمية وتعتبر أن العلم هو طابع العصور الحديثة كما كان الدين طابع العصور القديمة.
٧ - تقوم ثوريتها على محاربة الاتجاه العبثي ودعوة الأفراد إلى الفعل الإيجابي.



٨ - دراسة وضع سمارة يوضح على الشكل التالي:

فسمارة التي تعتبر عالم العوامة وضعية سلبية تعيق حركة المجتمع العمومية المتجذرة، تثق بنفسها وبمنهجيتها ثقة تامة، وهي تعتبر أنيس كالعوامة سلباً محضاً، بيما ترى في رجب جانباً ايجابياً تراهن عليه في تحويله إلى البطل المنشود. هذه الرؤية تظهر تمتع سمارة بوضعية قوية جداً، إذ هناك ست علامات ايجابية (+) إلى جانب علامتين سلبيتين (-).

٣ - ٢ العوامة: راسية على شاطىء النيل بين تهديدين: الغرق والكفر أو الغرق في الدنيا والغرق في الآخرة، تنفتح على حديقة صغيرة من جهة وعلى النيل من الجهة الثانية. وبالرغم من وجود ثلاث غرف فيها، فإن جميع الأحداث فيها تحدث في مكان مفتوح، في الشرفة حيث يعقد المجلس، في زمان حيادي هلامي يقع في حقيقته خارج أي زمن، آملاً أن يؤسس زمانه الخاص ولكن بلا فائدة، فهو يتأثر بشدة بالزمان السلبي الذي يهيمن على المجتمع.

في العوامة شيء من التعاون والتآلف بين افرادها الذين يحاولون أن يرفعوا الغبن اللاحق ببعضهم من ذوي الدخل القليل، ولكنهم غير متساوين، فبعضهم يحظى بوضع أكثر اشباعاً وبعضهم يغرق في الحرمان. ولكنهم بشكل عام يعيشون في عالم أكثر رقة وأقل قسوة. المجلس الذي ينعقد ليلاً في العادة، نجد فيه عدداً من المثقفين الباحثين عن متنفس لهم ومهرب من الثقل الذي يسحق الذات والمجتمع، بل يدمر العالم بأسره، مما أدى بهم تحت وطأة الاحباط المرعب، إلى الايمان بلاجدوى القيام بأي عمل، فما هو قائم كان وسيبقى أبداً.

- أنيس زكي:

بطل هذا المحور بلا شك، فهو أغنى شخصية في عالم العوامة

وفي الرواية كلها، وهو شخص ريفي جاء المدينة، كي يتابع تحصيله العلمي في الجامعة، لكنه فشل في ذلك لأسباب منها وضعه الاجتماعي البائس. لكنه إن فشل في نيل الشهادات فقد نجح في ميدان الثقافة، فقد غرف من معينها، ومن شتى فروعها تقريباً فتوفرت له ثقافة واسعة وعميقة أفقياً وعمودياً. وهذه الثقافة جعلته لا يتحسس فقط بشكل عميق ومتميز وضعه كفرد في مجتمع وفي العالم وكإنسان، بل مسؤوليته الكبرى تجاه ما يحدث والدور الذي يجب أن يقوم به. ولكن الاحباط المدمر والشامل طبع حياته. ومن ثم شخصيته بطابعه، فقد كلّل أعماله وجهوده وأحلامه. وفيما يلي محاولة لتلمّس احباطاته:

١- إحباط جامعي: وهو أقل أشكال احباطه قساوة، إذ استطاع أن يتلافاه بتحصيل ثقافة واسعة، ولكن عدم حصوله على شهادات جامعية أثر تأثيراً كبيراً على وضعه الوظيفي وبالتالي الاجتماعي والنفسي.

٢- احباط عملي وظيفي: عمله في وزارة الصحة حصل عليه بمساعدة أحد أساتذته، أي أنه لم يتوظف بناء على مؤهلاته، كما أن نوعية العمل وماهيته صدمتا طموحه وطاقاته، فإذا هو قابع في دوامة، تدعي أنها حركة، بينما هي عبارة عن دائرة تعيد المرء دائماً إلى حيث انطلق. فلا حركة للصادر والوارد، بل عليه أن يعيد ما كتب، وهو قادر على إعادته حتى غيباً، مما يشير إلى تفاهة العمل وشدة تكراره، بحيث أنه قد حفظه عن ظهر قلب.

٣- احباط عاطفي: فقد ماتت زوجته باكراً جداً، هي وطفلته في شهر واحد، من مرض واحد فعاش محروماً من المرأة في المجتمع، وتابع مسيرة حرمانه في العوامة. فكلما اقترب من امرأة تصرخ في وجهه «لست بغياً» فيعود إلى البغايا باحثاً عن لحظة من اللذة، لا يصفها أبداً، مما قد يعني عدم حصوله على أكثر من إخماد لعاطفته.

٤- احباط ثوري: لقد شارك أنيس في التظارهرات، وكاد يُقتل يوماً في سبيل الثورة والاشتراكية، وإذا به يفاجأ بعد تمام الثورة أن لا اشتراكية هناك بل كذب وزيف وسرقة المكاسب وثروات الشعب مجدداً. فاذا كانت هذه الثورة التي حلم العديد بها لم تسفر عن نتيجة ايجابية تذكر فأية ثورة ستستطيع تحقيق احلام الشعب؟

٥- احباط اجتماعي: المجتمع بكامله خنوع إلى درجة التواطؤ. فلا أحد يتحرك، لا أحد يرفض، الكل ينتظر، يتزلف لرئيسه، يكذب، يغش، يتعهر، يعهّر تاريخه في سبيل البقاء والمنفعة المادية الفردية، بانتظار (أو بدون انتظار) فجرٍ لن يأتي.

٦- احباط تاريخي: ثقافة أنيس الواسعة برهنت له أن ما يعانيه، ليس حالة فريدة فهو، كانسان مصري، عاش دائماً في الوضعية نفسها، إذ أن تاريخ بلاده تاريخ دام مليء بالظلم والعهر واللاعداله، منذ أيام الفراعنة وكليوباتره وقصتها مع أباطرة الرومان إلى هارون الرشيد والمماليك، وصولاً إلى الفترة الحالية.

٧- احباط عالمي: بعد يأسه من مجتمعه، رنا أنيس إلى الخارج، إلى العالم الرحب فوجد الوضعيه نفسها، استغلال وتعدٍّ وظلم، فالعالم بأسره قائم على هذا الأساس الدامي.

٨- احباط انساني: في قمة بحثه، وصل أنيس إلى الإنسان، إلى كيفية وجوده ومعنى وجوده وغايته، فلم يجد أي أمل له، بل لم يجد أي أمل لأي كائن حي، فهو يسير بخطاه نحو الموت في عالم ماهيته الفوضى «والصرخة التي هزئت من كمال الأفلاك» (ص ١١٨)؛ حتى الهاموش يندفع إلى المصباح بشكل يدعو للعجب. وهكذا نفهم صرخة أنيس الفجائية: «لماذا توجد حركة؟ وأي حركة..» (ص ١٥٦). ما دام الموت والدمار والظلم والاستبداد بانتظار الجميع. لكن أنيس، في هذه الظلمات كلها، يتوقف عند نقطة أخيرة يرفض رفضاً باتاً التخلي عنها: ثوريته. فهو يصر عليها إصراراً شديداً، فهو إذ فشل في تحقيق مبادئها في مجتمعه، فإن عالم العوامة والتحشيش، يؤمنان له فلتاناً دائماً من جلاديه، وغياباً عن عالم صدمه بواقعه القاسي ولم يترك له أي أمل بغد أفضل. وبقدر إحساسه بمأساوية الوضع، كان لجوؤه إلى الخدر، وبما أن احساسه كان كبيراً يقارب الاستحالة، فإن تأثير الخدر عليه كان يمتد طوال اليوم فلا يكاد يتحرر منه لحظة. لإيمانه العميق بلاجدوى أي عمل. فكل ثورة، كل رفض لن يؤديا إلا إلى نتيجة سلبية، وهو ما حدث عندما قابل المدير العام وهو متحرر من تأثير الخدر.

أنيس رجل مبادىء، لكنه تأكد أن أي عمل لن يؤدي إلى نتيجة ايجابية، لفرديته، وبما أنه غير مستعد أن يتخلى عن مبادئه، فهو يلجأ إلى الخدر كي يخمد انفاس ثورته (فالخدر طبياً كان أم غير طبي يقوم بتعطيل قوى ومنع الاحساس بأمر). لكنه حتى تحت تأثير الخدر، لا يرحل إلى عوالم سعيدة بل يتعمق في أزمته ويزداد انسحاقاً، فتكسب لائحة احباطاته احباطاً جديداً، وتكتمل الدائرة التي تلتف حوله، وتحبسه داخلها.

- إن دراسة وضعية أنيس توضح السلبية الكبيرة التي يغرق فيها،فهناك ست علامات سلبية (-) وعلامتان ايجابيتان فقط (+) وهكذا يقبع أنيس، في هذا المجتمع السلبي، وفي هذه الثورة السلبية، في أحضان العبث الذي يقيه من المأساوية المطلقة، كما تؤمن له العوامة توازناً مفقوداً يستحيل العثور عليه خارجها لأمثاله.

٣ - ٣ المجتمع - العوامة

قدمت لنا الرواية بيئتين، عالمين: المجتمع والعوامة، فما هو طابع العلاقة بينهما؟ نلاحظ أن عالم العوامة، يشبه المجتمع في نقاط كثيرة، ففيه احباط كبير يعصف بالافراد (أنيس وليلى) وانقسام فئوي كبير يقسم الأعضاء إلى قسمين، الأول قليل العدد جداً ويعيش في بحبوحة كبيرة (رجب) والثاني أغلبية تعيش في الحرمان (أنيس ومصطفى) أو في بحبوحة أقل بكثير (علي السيد وخالد عزوز) كما نلاحظ وجود الاستغلال والكذب والنفاق (رجب وعلي السيد) فضلاً عن الخوف (الخوف من البوليس) والصعوبة (صعوبة شراء المخدر). لكن عالم العوامة يحتوي أيضاً على جوانب نقيضة للمجتمع، فهو عالم مترجرج، يعيش فوق الماء بينما يرسو المجتمع فوق أرض متينة. والعوامة تتأثر لوقع أي قدم بينما المجتمع ثابت مكين لا يتغير أبداً ولا يتأثر، والعوامة جزيرة صغيرة بينما المجتمع عالم منفتح يتصل بالعالم أجمع، والعوامة مهددة بالغرق والكفر، والمجتمع ينعم بصلابة موقعه وايمانه، وفي العوامة هامش من الحرية، وفي المجتمع عبودية وانسحاق يهدد كل من يجرؤ على تخطي أبعاده. ولكن الطابع الذي يميز هذين العالمين هو بلا شك طابع التكامل، فعالم العوامة امتداد للمجتمع وإكمال له ولدوره. فالعوامة امتداد للأرض الصلبة فوق الماء، وهي ليل هذا المجتمع وخيال واقعه، وهي هامش حريته الوحيد وسوق استهلاك المخدرات التي ينتجها، فعالم العوامة في عمقه صمام الأمان الذي يتيح للنظام أن يبقى، ولذلك نراه يسمح به ويراقب المفيق لا « المسطول »، لأن المفيق هو الخطر الحقيقي.

- عم عبده: إن الشخصية التي توضح العلاقة الحقيقية بين المجتمع والعوامة بكل ابعادها هي عم عبده، فهو أحد افراد المجتمع لكنه يعيش في العوامة، وهو لا يتعاطى التحشيش لكنه يشتريه ويعد ماء الجوزة ويحضر القهوة لأنيس كما أنه يشرف على العوامة ويقيها من الغرق.

شخصية عم عبده تثير الاهتمام لبعدها الرمزي، فهو يمثل الشعب المصري، فالتعابير التي يوصف بها تشير بوضوح إلى أنه نموذج للرجل الشعبي وتجسيد لواقع الشعب، فهو ضخم، ويُشبّه بأنه شيء عريق القدم ولا يستطيع أحد أن يقدر عمره، وقد جاء من مكان ما، و « كان يسعى فوق الأرض قبل أن تغرس أول شجرة في شارع النيل » ص١٥ ،وهو قوي جداً لكنه « قوي وضعيف وهو موجود وغير موجود » ص ٦٥ . ولو شاء لأغرق الجميع وسلب كل النساء وهو لن يموت كما « أن العالم في حاجة إلى رجل في عملاقيته لتستقر سياسته » ص ٣٠ . عم عبده الذي يجسد مفهوماً عن الشعب المصري أو رؤية له، يحتوي على جوانب مهمة جداً يجب التوقف عندها:

١ - عم عبده هو الذي يشتري المخدر ويجده بشق النفس ويتمتع بمظهره البريء عن رجال البوليس، فهو يساعد على ايجاد عالم العوامة.

٢ - عم عبده لا يعمل بل يعيش لقاء خدمته لأسياده وهو يتزلف إليهم كي لا يطردوه فينقطع رزقه، إنه يقول بكل صراحة « أنا خادم السادة » ص ١٨ .

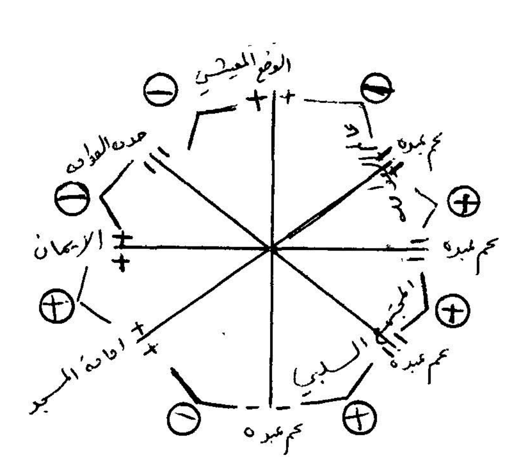
٣ - عم عبده المؤمن والذي يؤم المصلين في المسجد لا يتورع عن شراء المخدر وعن التفتيش عن مومس لأنيس، حتى وإن كان قد توضأ استعداداً للصلاة.

٤ - يعترف عم عبده أنه الحبال والفناطيس وأن العوامة تغرق إن سها عنها.

٥ - كان عم عبده سيغرق العوامة ويقتل بالتالي أنيس مع الجميع، فالشعب عادة لا يهتم بحقيقة المشاكل، بأسبابها ومثيريها الحقيقيين، بل يفضل أن يتخلص من الذين يثيرون الشعب ويعكرون بالتالي صفو حياته وأمنه، بدلاً من أن يبحث عن الحقيقة ويقف إلى جانب العدل أو على الأقل إلى جانب مصلحته الحقيقية.

٦ - عم عبده، المؤمن الذي يرى كل ما يجري في العوامة، لم يقل إن الشيطان قد لعب بأفرادها إلا عندما تشاجر رجب وأنيس، أي عندما تهددت مصلحته هو وأمنه. فانكشاف أمر رواد العوامة يتلوه انكشاف أمره هو ودوره فيها.

٧ - من الإشارات البالغة الدلالة أن عم عبده يحضر القهوة لأنيس الثائر ويصر على أن يشربها لتهدئته أي لإزالة كل الرفض الذي أعلنه أنيس، ولإعادته إلى خموله الذي يعيد أمن عم عبده، دون أن يدري أن في ذلك عبوديته. مما يدل على عمق استلاب عم عبده.



٨- عم عبده محصور في دائرة نصفها يتشكل من مجتمع سلبي والنصف الآخر من عالم العوامة. وهو ممزق بين خطين أساسيين، الايمان والوضع المعيشي وهو موزّع بين إمامة المسجد وخدمة العوامة، مما يجعله في وضع دقيق جداً. فهناك أربع علامات ايجابية (+) وأربع علامات سلبية (-) مما يعني أن أي تغيير يطرأ على وضعية عم عبده قد يؤدي إلى إفقاده التوازن الذي يتيح له الحياة. ومن هنا نفهم جهوده لتثبيت الوضع ومقاومته كل تغيير.

٤ - الوضعيات الثابتة:

في الرواية العديد من الوضعيات الثابتة، التي تحافظ على نفسها خلال السياق، فلا يطرأ عليها أي تعديل. وهذه الوضعيات تكاد تطغى على الرواية وتمنحها طابعها. مع العلم أن هذه الوضعيات الثابتة قد تكون ذات علاقة طردية مع عدد الأشخاص - المفاهيم.

٤ - ١ الثنائيات التكاملية:

٤ - ١ - ١ ثنائية ليلى/ خالد أو الهزيمة/ النصر الممكن.

ليلى هي الهزيمة الكاملة، الفتاة التي تخلى عنها حبيبها ومجتمعها وخالد من رواد العوامة، وله فلسفة خاصة ويتوق إلى الاباحية في مجتمع محافظ ومقموع. وهكذا بين الهزيمة الكاملة في الحب والحرية الجنسية للمرأة وبين الاباحية كحل لأزمة اجتماعية تبرز العلاقة بين ليلى وخالد كتجسيد لهزيمة المرء وعدم قدرته على الوصول إلى كل طموحاته، والرضا بالنصر الوحيد الممكن، أي تحقيق جزئي للطموح الذي خضع لتغير كبير في نوعيته وماهيته.

٤ - ١ - ٢: ثنائية سنية/ علي أو الفشل/ الأمل الشاحب.

سنية تجسد فشل المرأة في حياتها الزوجية وتعرضها لخيانة زوجها، وعلي لم يجد عند زوجتيه ما يبحث عنه ولكنهما لا يرضيان بالفشل، فلم تقبل سنية بالسكوت على خيانة زوجها بل هجرته ولم يقبل علي بالكف عن البحث عن مدينته الفاضلة. فتخلص العلاقة بين علي وسنية اذن، هذا الفشل المزدوج والتطلع إلى الأمل بغد أفضل، فتهجر سنية زوجها وتأتي إلى حبيبها، ويهجر علي مجتمعه ويأتي إلى العوامة وإلى سنية، فينعم الاثنان بشيء من الأمل الشاحب، فسنية تأمل أن يطلق على زوجتيه (كان زوجها على علاقة بامرأة واحدة) ويأمل علي أن يجد يوماً مدينته المثالية.

العناد اليائس

لا يطالعنا المجتمع إلا بصورة قاتمة سوداء مليئة باليأس والاقلاع عن كل محاولة لتصحيح الأوضاع السيئة،ويعكس هذه الحقيقة نموذجان، رفاق أنيس في العمل الذين تكيفوا مع الوضع، فرضوا بعملهم التافه وتزلفوا إلى رئيسهم في محاولة فردية للنجاح. والمرأة التي انتحرت لخلاف مع عشيقها، معلنة بذلك عدم وجود أي أمل بتحقيق ما تطمح إليه. وفي المقابل تطالعنا العوامة التي تمثل محاولة أخرى للخلاص وإن بشكل وهمي، وتقدم نموذجين أيضاً، أولها أنيس الذي يرفض العمل وظروفه ويتابع محاولة الخروج وإن عبر اللجوء إلى الخدر، وثانيها سنية التي تهجر زوجها عند خيانته لها وتنتقم لكرامتها عبر علاقتها بعلي السيد في محاولة جديدة للوصول وإن كانت محاولة يائسة. فتجسد هذه الثنائية اليأس والعناد اليائس الذي يرفض الاقلاع عن كل محاولة بل يصر على متابعة البحث رغم قناعته بعدم الوصول.

٤ - ٢ الثنائيات المتماثلة

٤ - ٢ - ١ ثنائية رجب/ سناء، أو الاستغلال والوصولية

إذا كان رجب يستغل وضعه كممثل جميل جذاب وحاذق بأمور الغرام والجنس فإن سناء تستغل وضعها كأنثى جميلة ومشتهاة، وإذا كان رجب مستعداً للتعهد بكافة الوعود واستغلال كل فنون جذب الأنثى للحصول عليها وبالتالي التهامها فإن سناء أيضاً مستعدة لاستغلال كل أنوثتها طعماً يسهل لها الوصول إلى غايتها، وهكذا يلتقي الإثنان في علاقة حميمة خلال سعيهما للوصول إلى أهدافهما ثم يفترقان عندما تكف هذه العلاقة عن أن تكون طريقاً للهدف المنشود .ويتابع كل منهما طريقه بالأسلوب نفسه: الاستغلال والوصولية.

٤ - ٢ - ٢ ثنائية أنيس/ العوامة، أو الوهم.

خروج أنيس من المجتمع وعليه، ولجوؤه إلى عالم العوامة هو كعالم العوامة نفسه وهم، فأنيس يصطدم بعلاقات الكبت والإستغلال والقمع والعنف في عالمه الجديد أيضاً، فالعوامة نفسها التي تطمح إلى أن تشكل عالماً صغيراً يجمع بين افراده تتكشف عن علاقات متناحرة هشة لا تملك أن تقدم بديلاً للمجتمع.

٤ - ٣: الثنائيات التناقضية

٤ - ٣ - ١ ثنائية أنيس/ سناء أو الجماعة/ الأنا

أنيس وسناء على طرفي نقيض، فهو ثوري شارك في التظاهرات، أي في ايجاد حل جماعي لطموحاته. وهي يشدها بريق التمثيل ولكن لا نلمح أنها تحمل أي رسالة تودّ أن توصلها إلى مجتمعها بل نشعر أنها تودّ أن تحظى بنعيم أن تكون ممثلة، فهي اذن تسلك طريقاً فردية جداً، إذ تريد أن تجعل جسدها طريقاً إلى التمثيل، والتمثيل من حيث هو فن الجماعة طريقاً إلى جسدها. فلا يعود هناك أي امكانية للالتقاء بينها وبين أنيس، بل إن الافتراق ميزتها الاساسية، فتتناقض نظرة كل منهما إلى التاريخ والمجتمع والمستقبل،ويمتنع أنيس عن مغازلة سناء.

٤ - ٣ - ٢ ثنائية أنيس/ المجتمع، أو الحلم/ الواقع.

أنيس حلم يتبدد كل يوم تحت أشعة الواقع المحرقة، أنيس يطمح إلى أن يصل يوماً إلى مجتمع جديد، وبالتالي إلى معايير جديدة وعلاقات مختلفة أكثر عدالة، والمجتمع يصر على أن يبقى كما هو، فيحافظ على معاييره ويرسخ علاقاته الجائرة. أنيس توق إلى مستقبل مختلف، والمجتمع واقع ماض يتكرر ويأمل أن يتكرر إلى الأبد.

٤ - ٤ الثنائيات التناحرية: سمارة/ العوامة، أو الجدية/ العبث

مجيء سمارة إلى العوامة لم يكن عابثاً بل كان هادفاً، فهي قد جاءت حاملة معها مفاهيم الجدية وارادة الفعل والفعل، لتقارع مفاهيم العوامة العبثية، وارادة اللافعل واللافعل، لكنهما ليسا على طرفي نقيض، فسمارة تعترف أنها تشعر أحياناً بالعبث، كما أنها تلتقي مع افرادها في اعتناق مبدأ اللافعل بعد الجريمة، لكنها لا تتخلى عن دعوتها إلى الفعل والجدية والايجابية.

مجيئها إلى العوامة حوّل هذه الأخيرة إلى حلبة صراع، فازت سمارة في الجولة الأولى عندما جذبت افراد العوامة إلى الخارج وخسرت الجولة الثانية عندما فشلت شخصياً في اتخاذ موقف ايجابي. وإذا كان هذا الصراع قد أسفر عن تدمير العوامة فإن هذه النتيجة ليست إلاّ جزئية وموقتة، فهناك العديد من العوامات راسية على الرصيف، كما أن مجلس العوامة قد يجتمع مجدداً فهو لم يدمر كمفهوم، ولم يقتلع من رؤوس أصحابه. وهكذا حافظت هذه الثنائية على طابع التناحر بين الجدية والعبث.

٥- الوضعيات المتفاعلة:

٥- ١: الثنائيات التماثلية

٥- ١- ١ ثنائية أنيس/ سمارة، أو الفعل المنهزم

كانت وضعيتا أنيس وسماره متناقضتين في البداية، فسمارة أكملت دراستها الجامعية وتعمل في ميدان الصحافة وتطمح إلى أن تكون أديبة، في حين أن أنيس لم يستطع إكمال دراسته الجامعية، ويعمل في وزارة الصحة عملاً تافهاً، لا يمت إلى طموحاته بأي صلة، وقد أعلن الكف عن أيّ شروع، وراح يمضي حياته ذاهلاً مخدراً قواه، كي لا تنفجر فتودي به.

لكن الاثنين دخلا في علاقة جديدة بعد اقتحام سمارة للعوامة واطلاع أنيس على ملاحظاتها وخاصة ما كتبته عنه، فدخل في علاقة متناحرة معها حين رد على ملاحظاتها مؤكداً تفاهتها، ومن ثم طبع التكامل علاقتها عندما دعم أنيس مواقفها ووقف في مواجهة أفراد العوامة، مؤكداً على ضرورة تحمل المسؤولية لينتهي الاثنان بعد ذلك إلى وضعية التماثل: إلى الفعل المنهزم. فسمارة فشلت في اكمال الخط الذي داومت على رسمه والدفاع عنه والدعوة إليه، وأنيس الذي انهزم سابقاً لم يتلاف الهزيمة الجديدة، بل عاد إلى تأكيد وضعه السابق، وبالرغم من تأكيد سمارة أنها عازمة على متابعة الطريق، فإن هزيمتها تنفي امكانية قيامها بأي عمل ايجابي، وهو ما يوضحه تجمدها مع أنيس في الثلاّجة في حلم هذا الأخير.

٥- ٢ الثنائيات التناحرية

٥- ٢- ١ ثنائية أنيس/ المدير العام، أو الثورة/ التسلط

الثورة التي نادى بها أنيس ثورة جذرية قادرة أن تغير المجتمع، وعندما خاب أمله، غادر الواقع إلى عالم وهمي، مصراً بذلك على عدم التخلي عن مبادئه، رغم اليأس الكبير الذي يشعر به. أما المدير العام، فهو قمة الاتجاه السلطوي الساعي إلى نجاح الأنا، دون أي اهتمام بالآخرين، فهو لا يهتم بتحشيش أنيس ولا ينزعج منه إلا عندما يؤثر ذلك على تنفيذ العمل الذي يأمر به. أنيس المخدر القوى، الهائم في عالمه الوهمي، لم يخرج عن حدود التناقض مع رئيسه، وإضمار الاحتقار له ولعمله العبثي، حتى صحا ذات يوم، وقد تبدد عالمه الوهمي وتأثير المخدر، فلم يحتمل تسلط رئيسه وانفجر في وجهه معمقاً بذلك التناقض بينه وبين ممثل السلطة، عنصر المحافظة على الثبات في المجتمع.

٥- ٢- ٢ ثنائية سمارة/ رجب أو الاحباط المزدوج

السمة التناحرية لهذه العلاقة لم تتغير اطلاقاً، ولكن التغيير طال بطليها. فرجب، على امتداد الرواية، حاول استمالة سمارة وافتراسها على عادته ولم يتوصل إلى ذلك، ربما للمرة الأولى. وسمارة، على امتداد الرواية، حاولت اخراج رجب من عالم العوامة ونقل مُثُلها إليه، علّها تدفعه إلى طريق العمل والمسؤولية ولكن بلا فائدة.

ومع انتهاء الرواية، تكون هذه العلاقة التناحرية قد قادت رجب إلى هزيمة أمام امرأة، ربما كانت الأولى في حياته، وهي الأولى في الرواية، وإلى صدم رجل عجوز بسيارته وقتله وبالتالي تهديد مستقبله الفني والاجتماعي، كما جرّت سمارة إلى هزيمة قاسية اضطرت فيها إلى التخلي عن المبادىء التي طالما رددتها سابقاً.

٥ - ٣ الثنائيات التناقضية: ثنائية أنيس/ رجب، أو الأصالة/ الزيف

أنيس في الأربعين وكذلك رجب، لكن الأول يقف في الحضيض والثاني في القمة. أنيس المثقف بشكل موسوعي يعمل بمرتب زهيد ويعيش حياته في فقر وحرمان وكبت، ورجب يتقاضى مئات الجنيهات، بل الألوف ويعيش في بحبوحة من المال والنساء، فهو إلّه من آلهة الجنس، يهجر المرأة تلو الأخرى، دون أي احساس أو شفقة. أنيس رجل ينفر الجميع منه ورجب ممثل يتحلق الجميع حوله. بعد جريمة القتل، يظهر رجب على حقيقته البشعة، مجرماً قذراً أنانياً لا يمكنه أبداً أن يكون البطل الذي فكرت فيه سمارة، وفي الوقت نفسه، يظهر أنيس إنساناً نبيلاً، يعيش أزمة حقيقية، وبطلاً يكمل الخط الذي تراجعت عنه سمارة، فيتصدى لرجب بكل ما يمثله من زيف ودور باهر وبطولة فارغة.

٦- الأنساق:

في الرواية ثلاثة أنساق هي: الاحباط الثوري والعبث والثورة. وإذا كان المجتمع أو العالم الخارجي بكل ما يحتويه من علاقات، هو الميدان الأساسي للنسق الأول، فإن الذات الإنسانية بمبادئها وقناعاتها هي التي تشكل ميدان النسق الثاني، وبما أن الواقع أسود قاسٍ، والذات الإنسانية مهشمة مرحلياً وتاريخياً، فإن النسق الثالث، نسق الأمل بغدٍ مشرق، ومجتمع يتبنى كل الطموحات التي تراود الفرد المصري المهزوم، لا يمكن أن يجد ميداناً له إلا في الحلم.

٦- ١ نسق الفعل الخارجي: الاحباط الثوري

يمتد هذا النسق من الذات الإنسانية، بقناعاتها الأولى إلى قناعات جديدة مناقضة للأولى، مروراً بالمجتمع وقضاياه وطموح الفرد المصري، وصولاً إلى الثورة وما بعدها. وفي هذه السيرورة يبرز الاحباط الثوري، الحدث الأهم الذي شكل الضربة القاضية الهادمة لكل البنيان الحلمي السابق وأساس الواقع الجديد، إنه بعبارة أخرى، نسق سقوط أنيس الثوري وتحطمه. يتألف هذا النسق من ثلاث حركات:

١ - الحركة الأولى: أنيس - المجتمع - الالتزام

أنيس، هذا الريفي الفقير الذي جاء إلى القاهرة ليتابع تحصيله العلمي في ظروف صعبة جداً، أنيس هذا الريفي المتلىء بالطموح ومحبة الثقافة والعلم والذي، عند فشله في نيل الشهادات الجامعية، جاب قاعات الجامعة وحصل ثقافة موسوعية. أنيس، هذا الزوج الذي شهد موت زوجته وابنتها في شهر واحد بمرض واحد، بكل ما يعنيه هذا الموت من أبعاد، كاللاعدالة الاجتماعية وبؤس الطبقات الشعبية الفقيرة. أنيس هذا، لم يحاول ايجاد طريق فردية للخلاص في مأزقه، ولم يحاول الغرق في الأساليب غير المشروعة ليتخلص من مأساته، بل ادرك أبعاد وضعه، فهو يشكل جزءاً من كلٍ، ومشكلته هي مشكلة العديد من أبناء مجتمعه، فانفتح على المجتمع وقضاياه ومشاكل الطبقات الشعبية فيه،. ومن ثم إلتزم بها وتظاهر واعتقل وكاد يقتل في سبيل تأسيس مجتمع جديد.

- الحركة الثانية: أنيس - الثورة الخيبة:

إلتزام أنيس أدّى به إلى التحمّس للثورة تحمساً كلياً، فوضع كافة آماله فيها، وانتظر أن تكون حلاً جذرياً لما يعاني منه هو ومجتمعه، والثورة المقصودة هنا، كما تدل جميع تفاصيل القصة وتاريخ صدورها، هي ثورة ١٩٥٢ الناصرية الاشتراكية، التي قوضت حكم الملك فاروق وسلطة الانكليز واستعادت قناة السويس، وبتعبير آخر، الثورة التي جسدت حلم كل مواطن مصري وعربي بمجتمع مشرق تزول فيه الفروقات الحادّة واللاعدالة الاجتماعية وتتنزه سلطته عن الظلم والعنف والقهر. ولكن سرعان ما تحطمت كل آمال أنيس، إذ لم يحدث أي تغير في المجتمع ولم تحل القضايا المشكو منها وحافظ المجتمع على هويته وبالتالي لم تختف المشكلات الحادة، بل شاهد أنيس بأم عينه، كيف عمل رجال هذه الثورة على استغلالها في سبيل أغراض فردية، فتوجه بقلب ممزق إلى قائدها الكبير، يخبره عن خيانة موظفيه وأكاذيبهم، طالباً منه التدخل لتصحيح مسار الثورة. مع العلم أنه خاطب هذا القائد الذي أصبح اسمه رمزاً لثورة المجتمع العربي، تحت تأثير المخدر، أي عندما حرّره التحشيش من كافة المحاذير، وهي تبلغ من الشدة والعنف أنه لم يجاهر بها، بل بقيت مجرد أفكار عبرت في رأسه، في هذه الحال، لا تعود الخيبة مجرد شعور عابر، بل تكتسب حضوراً لا يرحم.

- الحركة الثالثة: أنيس - العبث العوامة

في مجتمع ينادي بالاشتراكية، وأقسى تهمة فيه هي الرجعية، ومع ذلك تتم كل يوم مصادرة مكاسب الثورة وسرقة أموال الشعب الذي يزداد بؤساً، في مجتمع كهذا، ماذا يستطيع أن يفعل كأنيس، يرفض بعناد كلي أن يتحول عن منحاه الاجتماعي إلى منحى ويصر على الابتعاد عن اشكال الوصولية والاستغلال؟ ماذا يستطيع أن يفعل مثقف يفرّ من حاضره المؤلم إلى ماضيه فيجده حافلاً باحباطات مماثلة وينظر إلى مستقبله فلا يجد أي أمل؟ بل يجد أن العالم بكامله غارق في السواد. في هذه الدوامة، انزلق أنيس إلى العبث، إلى لاجدوى القيام بأي عمل، فلا امكانية للتغيير، فبدث العوامة وعالمها الوهمي الهروبي المتنفّس الوحيد والأخير. فالمخدرات تؤمن له غياباً دائماً رغم حضوره وتقدم له حلم يقظة يغرق فيه، وسعادة ما في عالم لا سعادة لأمثاله فيه.

٦ - ٢ نسق الفعل الذاتي: العبث

يتمحور هذا النسق حول العبث، ولاجدوى القيام بأي عمل في سبيل تغيير ما هو قائم، ومع أن أغلب الأحداث تدور في العوامة، فأن الأحداث الحقيقية التي تؤلف حركات هذا النسق الثلاث، تدور في الذهن، في العقل حيث يتصادم تياران: الجدية والعبث. وتغدو احداث العالم الخارجي وسائل اقناع وبراهين لهذا التيار أو ذاك على صحة منحاه وقوة مبادئه.

- الحركة الأولى: سمارة - المجتمع - الالتزام

سمارة فتاة مثقفة وطالبة متفوقة وصحافية ناجحة، هي الأخرى، انغرست عميقاً في بنية مجتمعها، وأوصلها حسّها الجماعي الخلاق إلى الالتزام بقضاياه والعمل في سبيل الرقي به، ويتجلى هذا الالتزام في آمالها الأدبية وفي نوعية المسرحية التي تنوي كتابتها وفي اختيارها المسرح بالتحديد.

- الحركة الثانية: سمارة العوامة - العبث

التزام سمارة، قادها رأساً إلى اقتحام العوامة، في محاولة لتدمير هذا العالم السلبي، وبالتالي التغلب على العبث الذي يهيمن على عقول رواده.

مع دخولها العوامة، تحوّل مجلسها إلى حلبة صراع بين الإدارة واللاارادة، بين الفعل واللافعل، وقد تمحورت جهود سمارة في مقارعة العبث في اتجاهين، يقوم الأول على مقارعة أفراد العوامة لاخراجهم إلى الفعل الحقيقي ومحو الشعور العبثي الذي يعتريهم، بينما يتحدد الثاني في كتابة مسرحية تحارب العبث وتدعو إلى الفعل الايجابي في المجتمع المصري كله وربما العربي والعالمي أيضاً.

- الحركة الثالثة: سمارة - رجب - أنيس

التزام سمارة بمجابهة العبث، أوصلها إلى رجب، فهو أقل رجال العوامة تهافتاً على المخدر، كما أنه رجل ناجح اجتماعياً، أي أنه البطل المنتظر والشخصية التي ستساعدها في مهمتها، لا

سيا وأنه قد أبدى الاهتمام بها وادعى حبها. وهكذا نشب صراع خفي خلف قناع الحب والاستلطاف، وأخذ كل منها يحاول استمالة الآخر إلى موقعه، ويقوم في سبيل ذلك بكل ما يستطيع شرط ألا يتخلى عن المبادىء الأساسية. ولكي يكتسب هذا الصراع أهميته القصوى كان ينبغي أن تخرج سمارة من دور الواعظة المتحنة إلى دور المتحَنة، كان من الواجب أت تمتحن جديتها ومبادئها التي تدعو إليها أنصار العبث. وقد قدمت الجريمة التي اطاحت برجل عجوز التجربة المثلى لسمارة، فالقتيل رجل تافه والقاتل حبيبها أو بطلها المنتظر، كما أنها كانت موجودة ساعة القتل ومسؤولة لأكثر من سبب فضلاً عن أن تمسكها بمبادئها سيؤدي بها شخصياً إلى نتائج وخيمة، فماذا تفعل؟ بدلاً من أن تطبق المبادىء التي تنادي بها، انهزمت سمارة واعترفت بأنها تشعر أحياناً بالعبث، فوصلت بذلك إلى البطل الحقيقي في العوامة، إلى أنيس الذي أكمل الخط الذي رسمته مبرهناً لها أنه كان بامكانها أن تتابع طريقها الجدية بدلاً من أن تتخلى عنها في اللحظة الحاسمة. وهكذا أكد العبث تجذره وسقطت سمارة، رسولة الجدية ومقاومة العبث، مغلقة بذلك الرواية على انهزام الفعل الايجابي على صعيد الذات، بعد انهزامه على صعيد المجتمع.

٦ - ٣ نسق الفعل المستقبلي: الثورة

العوامة - عم عبده - الثورة

ليس صدفة أن نسق هذا الفعل لا يدور في المجتمع، إذ لا أمل فيه، ولا في حوار المبادىء الحالية لأنها أيضاً عقيمة، لا تجدي، فالثورة المنشودة لن تتم إلا باسلوب مختلف كلية. وهو ما عبر عنه حلم أنيس، وليس مسرحية سمارة الهادفة العقيمة. لقد أدرك أنيس أن الثورة الأساسية لن تقوم بها سمارة، كما لم يقم بها هو شخصياً، وأن الذي سيقوم بها هو في الحقيقة عم عبده، ولكن كيف يستطيع ذلك وهو أكثر اشخاص الرواية استلاباً؟ عم عبده الذي يمثل الشعب وقواه الخارقة، هو الوحيد الذي يستطيع أن يؤسس مجتمعاً جديداً ولكن فقط عندما يعي أبعاد عالم العوامة (أنيس) والمجتمع (سمارة) أي عندما يدرك لاجدوى الاتجاه الجدي الحالي ويزلزل الأرض ليهدمها ويبني من جديد، عند ذلك سيقوم المجتمع الذي ينتظره الجميع. وبانتظار استيقاظ عم عبده، سيظل تيارا الجدية والعبث يتصارعان دون أية نتيجة، وسيتجمدان في مكانيهما دون أن يحققا شيئاً أو يضمحلا.

٧ - حركيّة الرواية

تتحرك الرواية بين نقطتين أساسيتين هما البداية والنهاية وفي كل منهما المعطيات الهامة التالية:

البداية:

١ - الإنسان داخل حجرة مغلقة (أي طبيعة من صنع الإنسان)

٢ - الإنسان المقيد الفكر بعمل تافه.

٣ - إنسان يعمل.

٤ - عدم وجود تواصل مع رفاق العمل.

٥ - الزمن: الصباح.

٦ - يوم كامل تحت تأثير الخدر.

٧ - استدعاء أنيس زكي.

٨ - استكانة خارجية وثورة داخلية.

٩ - افتتحت الرواية جملة سلبية (ابريل شهر الغبار والأكاذيب)

النهاية

الإنسان في الطبيعة الأم (الطبيعة التي صنعت الإنسان).

٢ - الإنسان الحر الفكر إلى أقصى الحدود.

٣ - إنسان لا يعمل، يكتشف عبر التأمل.

٤ - انقطاع التواصل مع سمارة.

٥ - الزمن: الليل.

٦ - يوم كامل بدون تأثير الخدر.

٧ - استدعاء أنيس زكي.

٨ - ثورة خارجية واستكانة داخلية.

٩ - اختتمت الرواية جملة إيجابية (فقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد وتقدم....)

وبين هاتين النقطتين، امتدت الرواية، وقد تجسدت حركيتها في الحركات التالية:

- الحركة الأولى: عالم العوامة العبثي

في هذه الحركة المؤلفة من الفصول الأربعة الأولى التي تصور يوماً كاملاً، يتم تقديم تيار شعاره اللافعل، لأنه لا جدوى من القيام بأي فعل. وهي تبدأ في لحظة نموذجية، تفتتح الرواية، لحظة عمل-فرد نموذجي من هذا العالم، مظهرة سلبيته وعمقه من جراء غرقه في براثن التحشيش، أي أنها تبدأ من نتيجة هذا التيار وانعكاساته في قطاع هام من الحياة الاجتماعية: العمل. ثم تقدم لنا مكان التحشيش، فإذا هو عوامة راسية على شاطىء النيل، أي مكان ظاهر من جهة ومنغلق على نفسه من جهة أخرى، فالسفينة كجزيرة فوق الماء أو شبه جزيرة. ثم نتعرف على أفراد هذا العالم ووظائفهم الاجتماعية، فنجد أنهم جميعاً محتومون وبارزون، بل أن بعضهم من المشهورين في المجتمع. ثم يتم تصوير مجلس التحشيش اليومي، الذي تستعمل فيه اداة واحدة «الجوزة»، في ليلة نموذجية، إذ تعود فيها إحدى نساء العوامة إثر تعرضها لأزمة اجتماعية، مما يدل على تأصل عالم العوامة في ذات افراده من جهة وعلى مسؤولية المجتمع في وصول بعض افراده إلى هذا الدرك من جهة أخرى. وفي الليلة نفسها، تنضم فتاة جديدة إلى عالم العوامة مما يدل على حيوية عالم العوامة وامتداده إلى الجيل التالي من المثقفين، كما يوضح لنا هذا الحدث كيفية مجيء النساء إلى العوامة.

- الحركة الثانية: تيار الجدّية

تقدم لنا الرواية، في الفصلين الخامس والسادس تياراً نقيضاً

للتيار الأول، تياراً جدياً يدعو إلى الفعل الايجابي ونبذ اليأس واعتناق الأمل، ونتعرف إليه، كما تعرفنا على التيار الأول، في المكان النقيض لميدانه، مما يؤمن معرفة موضوعية به. سمارة بهجت، ممثلة هذا التيار، على العكس من أنيس زكي، تتمتع باحترام وتقدير في مركز عملها، كما أنها تقوم بدور ايجابي وفاعل في مجتمعها، ولكنها تجمع في شخصيتها نقاطاً مماثلة لأفراد العوامة من حيث نوعية الثقافة والعمل الصحفي والطموح الأدبي والتحرر النسائي، مع العلم أنها أقل حدة من أفراد العوامة وربما أقل عمقاً وهو ما اتهموها به. فالتياران إذن، ينتميان إلى الشريحة الثقافية نفسها والتطلعات الاجتماعية الثورية مما يعمق النظرة إلى هذه الفئة من المثقفين.

- الحركة الثالثة: المجابهة

لم يكن هناك مفرٌّ من أن تنشب المجابهة بين التيارين، وهذه المجابهة في بعدها الأول مجابهة الجدية للعبث ومحاولتها القضاء عليه، وفي سبيل ذلك، لم تتبع سمارة طريقاً سطحية، كأن تبلغ البوليس مثلاً لأن ذلك لن يتيح تدمير عالم العوامة في نفوس أصحابه، بل اختارت خطتها الجذرية ذات الشقين.

أما البعد الثاني لهذه المجابهة، وهو البعد الأعمق والأغنى، فهو تلمس أبعاد هذه الجدية بل محاكمتها وكشف قدراتها واصالتها. وهو ما نجده واضحاً في النقاش الذي ادار دفته المحامي (مصطفى راشد)، وفي اتهامات افراد العوامة لسمارة، وفي تعليقهم على آرائها وخاصة في ملاحظات أنيس حول مسرحيتها وما تضمنته من تحليل، وأخيراً البناء الروائي حيث نجد أن سمارة لم تكتب شيئاً تحت العنوان الذي حددته: ملاحظات هامة. مما يعني أنها لا تملك الملاحظات بعد، ومما قد يفقد الكلمات التي سبقت العنوان أهميتها، لأنها جاءت قبل العنوان وليس بعده.

الحركة الرابعة: المحك

لمعرفة قدرات تيار الجدية على إحداث التغيير الذي يزعمه، والذي يئس افراد العوامة من حدوثه، كان لا بد من تجربة تضع هذا التيار على المحك، فكانت الجريمة النموذجية، في ظروفها وابعادها وتفاصيلها، قابلة إلى حد كبير لأن تفسر بشكل عبثي، إذ لا يوجد أي سبب آخر غير قوة المبادىء وحرارتها تحمل صاحبها على الاعتراف بها، فشكلت بذلك التجربة المثلى لاتخاذ قرار جدي في وضع يسهل الانزلاق فيه إلى القرار العبثي، أو في الحقيقة يسهل فيه إيجاد العذر للفرار من قرار ينسجم مع المبادىء ولكن يكلف الكثير من الثمن، وعلى هذا فإن لجريمة هي المحك لسمارة وليس لأفراد العوامة، فهؤلاء عابثون واتخاذهم قراراً ينسجم مع مواقفهم السابقة ليس مستبعداً أو غريباً، أما الموقف الذي ستتخذه سمارة فهو الموقف الهام. فماذا تقرر تلك التي تنادي بالجدية وبالفعل والإرادة والمسؤولية؟ ماذا ستفعل وكل أقوالها السابقة ومبادئها تدفعها إلى موقف ينسجم مع طروحاتها، أي إلى الاعتراف بالجريمة وتحمل المسؤولية كاملة، لاسيا وأنها رائدة في الدعوة إلى المسؤولية؟

- الحركة الخامسة: عقم سمارة

تنفتح هذه الحركة مع يقظة أنيس الكاملة، في الفصل السادس عشر، وتحرره من أسر المخدر وبذلك يتساوى مع سمارة في حرية الحركة ويصبح مؤهلاً لدعمها في اتخاذ القرار المطلوب أو لمجابهتها وفضحها في حال تخلفها عن ذلك. وقبل حلول لحظة القرار، يخترق الحركة الخامسة عنصر هام وفريد في عالم الرواية هو حلم أنيس الذي قدم لنا رؤية كاملة تقوم على الأمور التالية:

١ - ضرورة العودة إلى الروح الدينية الصحيحة واخلاقيتها للقضاء على الآفات المستشرية في المجتمع وأهمها السرقة والزنى.

٢ - ضرورة العودة إلى الريف، أي إلى ينبوع الأصالة المحلية البعيدة عن زيف المدينة. أي مركز التأثر بالتيارات الخارجية.

٣ - ضرورة التحلي بشراسة المقاومة وعدم السقوط أمام الكثرة المناوئة.

٤ - مرارة الحياة ومأساتها والأخطار المحدقة بالإنسان، فقد شبهها أنيس بطريق الجريمة.

٥ - شعور أنيس العميق بالمسؤولية وتحليه بالنَفَس الشعبي الجماعي، فقد أشار إلى مسؤوليته في القتل (فصدمنا رجلاً) ونقل القتيل المجهول إلى صورة زوجته ومن الجدير بالذكر أنها ماتت بمرض، وإذا كان سبب الموت لم يكشف لنا، أهو خطورة المرض أم هو نتيجة لظروف اجتماعية سيئة ناتجة عن عدم اهتمام الدولة برعاياها، فإن عملية النقل وموت الطفلة أيضاً يؤكدان مسؤولية الدولة في ذلك، أو بالأحرى تحليها باللامسؤولية تجاه شعبها، تماماً كرجب.

٦ - ما يبحث عنه أنيس هو الخصب غير المصادر « سحابة داجنة » ويكتسب هذا التعبير بعده الكبير عندما نتذكر قصة هارون الرشيد، الذي ورد ذكره في الرواية سابقاً، مع الغيمة أيام القحط.

٧ - وعي الشعب المستلب ومطاردته افراد العوامة، فعم عبده يختلف كلية في الحلم، إذ لم يعد خادم العوامة، بل هو في صيحته: افتح، يشبه افراد السلطة عند اقتحام مكان مجرمين.

٨ - تحجر افراد العوامة في مواقعهم وعدم امكانية قيامهم بأي دور طليعي، فهم سيداومون على تناول المخدر إلى حين مطالبتهم بدفع ثمن ذلك وتحميلهم مسؤولية ما يقومون به (القبض عليهم) أو إلى حين اعتبارهم مرضى ينبغي علاجهم بالقوة.

٩ - سقوط سمارة القادم في دائرة اللافعل، إذ أنها ستصبح من افراد العوامة وستتجمد في دورها السلبي إلى حين قيام الثورة - الزلزال الذي سيدمر البناء الحالي.

بعد هذا الحلم، يجابه أنيس المدير العام، ويثور في وجهه رافضاً السماح له مجدداً باهانته، مؤكداً بذلك على ضرورة القيام بما يجب القيام به مهما كان الثمن. ولكن سمارة التي عرفت قصته مع المدير العالم، لم تتخذ القرار المطلوب والمنسجم مع ما كانت

تدعو إليه، رغم أن أنيس برهن لها، عبر تصدّيه للمدير العام أن على المرء أن يكون أميناً لمبادئه مهما كان الثمن. ورغم أنه عندما شعر بتردّدها وميلها إلى عدم اتخاذ القرار المطلوب، برهن لها مجدداً امكانية قول ما يجب قوله. وبذلك ارتفع الاحباط إلى مستوى الشمول بجمعه النقيضين.

- الحركة السادسة: الاصرار

تشكل هذه الحركة خاتمة الرواية، وهي تتألف من المقطع الأخير في الفصل الأخير، وتشير إلى أن مأساة أنيس ليست شخصية فقط، ولا مصرية ولا عربية أيضاً بل عالمية، على مستوى الإنسان، من حيث هو إنسان، وتؤكد اصرار هذا الإنسان قديماً وحديثاً على ارتياد الآفاق مهما كانت النتيجة.

وهكذا في الوقت الذي تغلق الرواية كل أمل، وتعلن اليأس من أي فعل ايجابي إذ يصمّ أنيس أذنيه عن كلمات سمارة للمرة الأولى، وينطلق في تداعيه الباحث عن أساس مشكلة الإنسان. وهو التداعي الأخير في الرواية أي قمة البحث وأساس المشكلة كلها، وفيه تعود الرواية لتفتح الأمل عبر العودة إلى رواية ما تسميه الأديان «الخطيئة الأصلية» التي هي في أساسها محاولة لتجاوز الحدود المفروضة، مشيرة إلى أن طبيعة الإنسان تدفعه دفعاً إلى ارتياد الآفاق مهما كانت المخاطر ومهما كان الثمن، وبعبارة أخرى، مهما بلغت درجة السوء في هذا المجتمع فإن الإنسان لا يملك إلا أن يحاول اقتحامه للخروج منه إلى ما بعده. ومن الضروري أن نشير إلى أن أنيس لا يذكر الرواية الدينية لبدء الحياة البشرية على الأرض بل يتبنى وجهة النظر الداروينية المادية وذلك طبيعي لأنه يود الرد على الإحباط الذي اغرقته منه الثورة الاشتراكية فكان رده من طبيعة الفعل واكتسب بذلك قوة أكبر.

٨- في الأسلوب

٨- ١ ملاحظات حول لغة النص

٨- ١- ١ المفردات

مفردات الرواية مستعملة بمعانيها الاصلية المتداولة في اللغة اليومية، وبين افراد الشعب، وهي تقترب احياناً كثيرة من اللغة العامية بتعابيرها مثل: صح النوم، عقبالك، يا بختك. ولا تشحن بأبعاد رمزية إلا فيما ندر: ابريل شهر الغبار والأكاذيب، فالغبار هنا من حيث هو قذارة ومانع للرؤية شديد الإيحاء بصعوبة الرؤية الصحيحة في المجتمع الذي تصوره الرواية. ورغم أن بين افراد الرواية محامياً وناقداً وصحافية ومترجمة وأديباً وممثلاً فإننا لا نقع إلا قليلاً على مفردات تنتمي إلى هذه الميادين بل مجرد مفردات عادية يستعملها الإنسان العادي، وأكثر ما نقع على مفردات خاصة في خواطر أنيس، حيث تطالعنا بعض التعابير الطبية: المادة الطحلبية، والغدة النخامية، كما نعثر على بعض المذاهب الفنية كمذهب الرسم التجريدي والتكعيبي والسريالي والوحشي. وبعض الألفاظ الثقافية، مثل العبث واللامعقول ودائرة المعارف البريطانية...

٨- ١- ٢: الأسم

أكثر ما يلفت الانتباه ويدعو إلى التوقف عنده اسماء العلم التي نستطيع قسمتها إلى فئتين: أولاً اسماء اشخاص الرواية، وثانياً الاسماء التي ترد في خواطر أنيس زكي وتداعياته.

أ- اسماء الشخصيات.

أ- ١: أنيس زكي: الاسم «أنيس» يعود إلى الجذر الثلاثي: أ، ن، س الذي يثير تداعيات عن الأنس والإنسان والمؤانسة. مما يدل على امكانية الوثوق به والسكون إليه من جهة وعدم ذاتية صاحبه بل رمزيته وشمولية دلالته من جهة ثانية. و «زكي» في الوقت الذي تشير فيه إلى الرائحة الطبية العطرة إذ ترتبط بكلمة زكي الرائحة، فإنها تدل على النمو والزيادة والخصب، كما أنها تختلط مع كلمة «ذكي» الملفوظة بالعامية، مما يشحنها أيضاً بمفهوم الذكاء.

أ- ٢ سمارة بهجت: تثير كلمة سمارة بجذرها؛ س، م، ر تداعيات عن السمر والسمرة مما يدل على أنها تحمل حديثاً ما تريد قوله، وعلى هويتها المصرية العربية. وكلمة «بهجت» بجذرها: ب، هـ، ج تثير تداعيات عن السرور والفرح والنضارة مما يجعل من «سمارة بهجت» رمزاً للبحث عن السرور والنضارة.

أ- ٣ رجب القاضي: أول ما تثيره كلمة «رجب» أنها اسم أحد أشهر السنة الهجرية وهي بدورها تثير انطباعاً بأنها قد تراجعت في الاستعمال أمام السنة الميلادية، وكلمة «القاضي» مع وجود اداة التعريف تكتسب ابعاد اللقب، كما أنها تستدعي في الذهن امرين: النزاع والحكم فيه فضلاً عن أن ميزة القاضي الأساسية هي العدل. فهل يعني اسم «رجب القاضي»، شخصاً غير عادل، أو حَكَماً ما عاد يستطيع البت بالنزاع؟

أ- ٤ من بين اسماء الاشخاص - المفاهيم يبدو اسم «عم عبده» أكثرها ايحاءً. فالعم هو شقيق الأب، وزوج الأم، ووالد الزوجة فهو في جميع هذه الدلالات بديل للأب أو شبيه به. كما أن كبر سنّه يساهم في اعتباره بديلاً للسلف ككل. وعبده هو اختزال لإسم «عبدالله» حيث تم حذف كلمة (الله) والاستعاضة عنها بضمير الغائب. وفي هذا الاسم أبعاد دينية ودلالات خضوع واستكانة. وفي بقية الاسماء نلاحظ الأمور التالية:

بُعد ديني: مصطفى، أحمد، علي.

بعد عقلي: راشد، الرشيدي.

سلطوي: السيد، المدير العام ورئيس القلم (يلاحظ عدم وجود اسمين لهما بل تم الاكتفاء بلقبيهما).

الرفعة والشأن: عزوز، نصر، كامل، سنية وسناء.

بعد عاطفي: ليلى.

ونشير إلى تشابه بين اسمي سناء وسنية مما يدل على وجود صفة مشتركة بينهما.

ب- ورد في الرواية العديد من الاسماء التاريخية المعروفة، وجميعها ترتبط بنقاط سلبية في التاريخ كالاستبداد أو الظلم أو

العنف، أو جابهت نقاطاً سلبية في المجتمع - خوفو - فيكتوريا (ملكة العصر المحافظ المشحون بالتقاليد) فرعون المتألّه، ابراهيم باشا - انطونيو - كليوباتره - هارون الرشيد - يوليوس قيصر - نيرون. لويس السادس عشر - قمبيز (فاتح مصر) - تحتمس الثالث - حتشبسوت - الحاكم بأمر الله - برومثيوس (مسطولاً) - نابليون (يتهم الانجليز بتسميمه) - جينيه (الفلسفة التي تجمع بين السرقة والسجن والشذوذ الجنسي على طريقة جينيه ص ١٧) وورد ذكر النبي يونس والنبي يوسف والحكيم «ايبو - ور» (الذي نصح أحد الفراعنة) والمعري والخيام وبيكت، وآدم، وحواء، كما ذكر بعض اسماء الجنس التي ارتفعت إلى مستوى العلمية وهي شديدة الايحاء.

١ - المماليك (المستبدون).
٢ - الخلفاء (الذين أودى الافراط بحياتهم).
٣ - الفرس (الذين دالت دولتهم).
٤ - التتار.
٥ - الانجليز
٦ - الاميركان.
٧ - العرب، ولم يذكر الاسم صراحة بل استعيض عنه بالقول «أمة عريقة في النفاق» ص ٩٣.

وأشير بشكل سلبي إلى العصور: الحجري والروماني والواقعي والمملوكي والهجرة إلى القمر. وإلى بعض الأحداث التاريخية: مثل تدهور الحضارة الرومانية والغزوات الاسلامية والحروب الصليبية ومحاكم التفتيش ومصارع العشاق والفلاسفة والصراع الدامي بين الكاثوليكية والبروستنتية وعصر الشهداء والهجرة إلى أميركا.

وهكذا نجد أن السواد الذي يشكل سمة المجتمع المصري منذ أيام الفراعنة إلى اليوم، هو أيضاً سمة العالم أجمع قديماً وحديثاً.

٨ - ١ - ٣ الصور الجمالية: لغة النص العادية لا تمتلك صوراً جمالية كثيرة، فليس هناك لغة شعرية والصور المستعملة صور بسيطة ولذلك فإن اللغة تقترب من المنحى التقديري والاستعمال الأولي والبسيط للجمل الفعلية والأسمية. الشيء الوحيد المميز، هو ايراد اسماء وشخصيات ومواقف من التاريخ في سياق النص مما يثير الدهشة والغرابة، ولكن تأملاً كافياً في النص يظهر وجود منطق عقلاني وراء كل ما يرد فيه، مما يتنافى مع كون هذه الأحاديث شطحات فكرية تحت تأثير المخدرات، ولكنه ينسجم تماماً مع رسالة البنية التي لا تريد التحدث عن مجموعة من الحشاشين بل تشريح مجتمع معين في تطلعاته النهضوية. وفي هذا الإشكال مفتاح الرواية.

٨ - ٢ آلية القصّ

تتألف الرواية من ثمانية عشر فصلاً مرقمة في النسخة المصرية (طبعة مكتبة مصر بالفجالة) وغير مرقمة في النسخة اللبنانية (طبعة دار القلم، ١٩٧٢). وغير معنونة في النسختين. باستثناء الفصل العاشر الذي يحمل شبه عنوان: «مشروع مسرحية». ونقول «شبه عنوان» لأنه العنوان الذي صدّرت به سمارة كلماتها التي يقرأها أنيس.

نجد في هذه الفصول التي تدور حوادثها بمعظمها في عوامة راسية على النيل، وصفاً لثمانية مجالس تحشيش ولتاسع لم يتم بل أسفر عن رمي كافة ادوات التحشيش (ونعلم أن المجلس الثاني عقد بعد أسبوع من المجلس الأول أي بعد ستة مجالس لم تصفها الرواية). وقد بدأت فصول الرواية بلحظات زمنية على الشكل التالي: الفجر مرة واحدة، الصباح مرة واحدة، الظهيرة مرّتان، الغروب ثماني مرات، الليل ست مرات. واختتم كل من المجالس الستة الأولى بتداع، فيما اختتم السابع بحوار والثامن بخروج من العوامة وانتهى التاسع بتداعٍ ينهي الرواية بكاملها، التي بدأت في فترة الصباح، في مكان العمل وخلاله واختتمت في الليل. في العوامة، وخلال خطر الصرف من العمل. فامتدت بذلك بين صباح سلبي وظلام يحيط بالأرض والإنسان.

٨ - ٢ - ١ التداعي

في الرواية نوع من التفكير الطليق، لا سيما وأن الشخصية الأساسية أنيس زكي مدمنة على التحشيش، ولكن هذا التحليق الفكري ليس هذياناً أو تهويماً بل هو تداع يثيره موقف معين، لذلك يجب التفتيش في الكلمات التي تسبق كل تداع للعثور على مفتاحه أو بالأحرى السبب الذي أطلقه وحدده. وهو في الغالب موقف يحتوي على خللٍ ما، لطخة سوداء أو سلبية مشكو منها إذ أنها تتعارض مع مبادىء أنيس زكي. فالعم عبده، رجل التناقضات، المؤمن والقواد، يغرق أنيس زكي في تداع عن هارون الرشيد، الخليفة الذي كان يقتل لأتفه الأسباب والذي ألقى آل رسول الله في السجن. مما يشكل قمة في تصوير الحال التي وصل إليها الدين ويكشف حقيقة المنعوتين بالايمان.

كما أن سناء التي تخلى عنها رجب فجلست حزينة، أثارت فيه تداعياً عن رجل عزيز أصابه الذل، ومما يدفع الوضع إلى أعلى قمة له، تشبيه رجب بقمبيز المحتل، وأنيس نفسه بفرعون المهزوم. كذلك في الخاتمة، عندما كانت سمارة تتحدث عن مشكلة أنيس زكي الشخصية، أثارت فيه تداعياً هو الآخر قمة للوضع المعاش، إذ أنه صوّر مأساة الإنسان بشكل عام منذ الأزل وإلى الأبد، فهو غير قنوع ويطمح دوماً إلى اختراق الحدود المفروضة عليه. هذه التداعيات، التي تمتد من جملة إلى صفحة أو أكثر، بحسب الموقف وخطورته وكمية المخدر التي تؤمن كلما زادت تحليقاً أبعد، تصور نقاطاً سوداء في تاريخ الإنسان المصري خاصة، إذ نجد فرعون المهزوم أمام قمبيز وتحتمس الثالث الذي تسلبه اخته حشتبسوت الملك، وفرعون الذي لا يدرك حقيقة ما يجري من مظالم في البلاد، ويونس الذي أنقذه الحوت من القرية الضالة ويوسف الذي ترتبط صورته بصورة السنوات العجاف في مصر. كذلك نجد كليوباتره أمام يوليوس قيصر المنتصر ومع أنطونيو المنهزم، وهارون الرشيد الطاغية. ومن الجدير بالذكر أن هذه الصور ليست منتزعة من التاريخ تماماً، بل هي صور معقولة، قد تكون حدثت، ولكن المهم أنها مركبة تركيباً حلمياً للدلالة على وضع آني، مما يكسبها طابع الرؤيا من جهة وطابع

فضح الحاضر والماضي معاً وبصورة فعالة من جهة ثانية. كما أن اعتماد هذه الطريقة في التعبير يشير إلى وجود محذور يمنع أنيس زكي من الكلام بحرية، ونستطيع أن نستشف طبيعة هذا المحذور في دلالات هذه التداعيات، فهو مثلاً استبداد السلطة في تداعي هارون الرشيد، وهو وجود حواجز بشرية بين الرئيس والمرؤوسين في تداعي الحكيم أبيو - ور. تكذب على الأول وتمنع عنه حقيقة ما يجري وتظلم الآخرين وتستغل الثورة لمكاسبها. وهو كشف البعد العميق لحدث ما. كما في تشبيه حالة ليلى زيدان التي آمنت بحرية المرأة وطبقتها، براعية غنم في عهد خوفو لدغها ثعبان وقضى عليها. ولا ننسى أن الثعبان هو بديل للقضيب. ومشكلة ليلى أن رجب افقدها عذريتها. مع العلم أن التداعي قد يكون لأكثر من سبب. كأن يكون لسببين أو للأسباب كلها.

٨ - ٢ - ٢ الحلم

إلى جانب اسلوب التداعي، تستخدم الرواية اسلوباً آخر هو اسلوب الحلم الذي يحدث في ظروف خاصة جداً:

١ - يتم هذا الحلم وأنيس متحرر من تأثير الخدر.

٢ - يتم نهاراً وفي مكان العمل وخلاله.

٣ - يأتي هذا الحلم في قمة التوتر والبحث عن موقف ينسجم مع المبادىء، ولذلك يكتسب هذا الحلم معالم الرؤيا واستشراف المستقبل، ويصبح مضمونه الحقيقة الآتية أو تجسيداً لطموح الأنا وتفاصيل تطلعاتها ورؤيتها لحل المشكلة العالقة. ومن الجدير بالذكر أن توقيت الحلم ذو أهمية قصوى، إذ أنه سبق قرار سمارة فسمح له موقعه أن يُعرض على محك التجريب. وقد برهنت الأحداث على صدق النبوءة التي يتضمنها بخصوص سمارة، وهو ما يكسبه قوة أكبر في الأمور التي لم تقع بعد.

٨ - ٢ - ٣ ضمير القصّ

طريقة القصّ التي تستعمل صيغة المفرد المذكر الغائب تشير إلى أن هناك راوياً للأحداث هو الأديب نفسه. ولكن بما أنه يلتزم بزاوية أنيس ويلتحم به فإنه يتحد معه، ويكتسب ملامحه الأساسيه: الاحباط. مما يفسر لنا اختياره لهذا العنوان بالتحديد: ثرثرة فوق النيل، أي أنه مقتنع أن الرواية لن تستطيع فعل شيء، وبالتالي لن تكون أكثر من ثرثرة، كما أن احاديث اشخاصها على النيل، لن يعتبر أكثر من ثرثرة. وهكذا يعلن لنا نجيب محفوظ الذي ساهم إلى حد كبير عبر رواياته العديده في تلمس معالم النهضة العربية، يعلن لنا بعد كل الروايات التي كتبها خيبته الكبرى واحباطه.

ولكننا نجد في فترات معينة وحساسة، ضمير المخاطب، حيث يخاطب أنيس نفسه ويستعمل ضمير «أنت»، كما في تداعي هارون الرشيد مثلاً «وأنت تصب له الخمر من إبريق من الذهب. ورق أمير المؤمنين حتى صار أصفى من الهواء وقال لك: هات ما عندك..» (ص ٤٩)، مما يتيح أن يكون الحديث موجهاً للمتلقي وبالتالي دمجه بشخصية أنيس والراوي وبذلك دفعه إلى الشعور بالاحباط الذي يسحق الاثنين روائياً والثلاثة فعلياً.

٩- معالم البنية وتطوراتها

البنية التي تقدمها الرواية تتألف، ليس بشكل تراكمي، من معالم معينة تحدد أطرها وهويتها. فما هي هذه المعالم؟ ما هو الأفق الذي تتطلع إليه؟ وهل توصلت إليه؟

١ - طالعتنا في الرواية ثورة مصادرة ترخي ثقلها على المجتمع، ولمسنا رغبة عنيفة لدى المثقفين في الخلاص منها ولا مبالاة الافراد العاديين بما يجري، وقد تجسّد الأفق في محورين: الأول هو إدراك قائد هذه الثورة حقيقة ما يقوم به اعوانه، والثاني هو حلول ثورة بديلة جذرية وذات طابع ديني. مع التأكيد أنها ليسا طريقين مختلفين بل هما خطوتان متكاملتان. ففي تداعي تحتمس الثالث دعوة صريحة للتخلي عن اخته حتشبسوت والانفراد بالحلم. فمن هي حتشبسوت التي قصدتها الرواية؟ هل هي روسيا بكل ما تمثله؟ إن البحث عن قرينة لن يصل إلى شيء ولكن النص بكامله يؤكد ذلك، عبر مطالبته الرئيس بالقيام بثورة بديلة ذات وجه ديني محلي. ولكن الرواية انغلقت دون أن يتم أي تغيير.

٢ - المجتمع القائم هو المجتمع المصري بين ١٩٢٤ و ١٩٦٤ أي بعد ثورتي ١٩١٩ و ١٩٥٢، وقبل هزيمة ١٩٦٧ وحرب ١٩٧٣، وهو مجتمع مصاب بشروخ عميقة، فربيعه غبار وأكاذيب، ومع ذلك فهو مجتمع متواطىء وسلبي، إذ أنه في انتظار التغيير يغرق في الفردية والانتهازية والتزلف والعبثية.

افق هذا المجتمع، مجتمع جديد أكثر عدالة وفعالية، ولكن الرواية انتهت دون حصول أقل تبديل في بنية المجتمع.

٣ - عالم العوامة بيأسه وعبثيته عنصر بارز في المجتمع. ورغم وجود تصدٍّ كبير له، حتى أن ثورة سمارة قائمة في أساسها على مواجهة العبث، فإن عالم العوامة يبقى راسخاً، فالعوامات تملأ شاطىء النيل.

٤ - العلاقات بين الافراد علاقات هشة، افقها المصلحة الفردية، فعلاقة الرجل بالمرأة تتوزع في ثلاث فئات هي الخيانة والاستغلال والكبت. وعلاقة الرجل بالرجل تتحدد بالسيطرة أو التزلف أو الوصولية. وعلاقة المرأة بالرجل إما أن تؤدي إلى حب فاشل أو انتقام أو وصولية أو انتحار. وعلاقة المرأة بالمرأة علاقة سلبية قائمة على الغيرة أو الخدر أو التشفي. وتنتهي الرواية دون أي تغير في طبيعة هذه العلاقات.

٥ - علاقة واحدة تتميز بإيجابية محدودة، هي علاقة أحمد نصر المؤمن بزوجته، ولكن الرواية لا تقدم أي تعليل حاسم لوجود الزوج في العوامة، كما أن أي تغيير لا يطرأ على هذه العلاقة.

٦ - السلطة في هذا المجتمع جهاز قمعي عنيف، ويعكس ذلك بوضوح علاقة المدير العام بأنيس. ففي الوقت الذي لا يهتم فيه بسبب لجوء أنيس إلى التحشيش، يحيله إلى النيابة الادارية تمهيداً لفصله من العمل لأنه صرخ في وجهه ورماه بالنشافة. ولا تهتم هذه السلطة بالمجتمع بل تهتم بالمحافظة على نفسها كما يبدو ذلك واضحاً من مراقبتها المفيقين لا المساطيل، لأن أي خطر حقيقي سيترعرع في صفوف المفيقين الذين لم يقبلوا بعالم العوامة كحل لما يعانون منه. ويتجسد الأفق في أن يعي الرئيس حقيقة ما يجري، ولكن ذلك لم يحدث.

١٠ - رسالة البنية

تتألف الرسالة التي تحملها البنية من الاشارات التالية:

١ - المجتمع المصري مصاب بشرخ عميق وفي حالة خطيرة من السلبية.

٢ - احباط الإنسان المصري ليس آنياً فقط بل هو شامل كل الفترات التاريخية.

٣ - الثورات في هذا المجتمع تحور دائماً عن مسارها، مما يؤكد عبثية كل محاولة اصلاحية فيه.

٤ - المسؤول عن التحريف ليس الرئيس عبد الناصر (الذي لا تسميه باسمه الرواية) بل هو الجهاز الذي يعتمد عليه.. وقد برهنت جميع الأحداث التي تلت، من هزيمة حزيران، إلى الحالة التي وصلت إليها مصر بعد وفاة الرئيس عبد الناصر وما ترتب على ذلك من وصول الجهاز المشكو منه إلى قمة السلطة وقيادة الثورة - اظهرت هذه الأحداث كلها مدى الرؤية الاستشرافية التي تتمتع بها هذه الرواية.

٥ - الثورة الحقيقية سيقوم بها الشعب.

٦ - زيف ايمان مدعي الايمان وضرورة العودة إلى الروح الدينية الصحيحة.

٧ - عجز المثقفين عن لعب أي دور طليعي.

٨ - أهمية التضحية دون المطالبة بثمن مباشر. والسؤال الذي يطرح نفسه علينا بقوة هو: أليس من السخف أن تعترف سمارة بهذه الجريمة؟ إن جواب القارىء بالايجاب يدل على مدى السلبية التي تسيطر عليه. وهنا يبرز السؤال الثاني: من هو القارىء الذي شعر بأن على سمارة أن تعترف مهما كان الثمن؟

١١ - ملاحظات:

بعد معرفة ما حدث، يصبح السؤال الهام هو: لماذا حدث ما حدث؟ وهو ما نحاول تلمسه في هذه الملاحظات.

١ - ثورة أنيس ليست ثورة متكاملة بل هي شعور مثقف من أجل الجماهير ولها، وليس معها وبها.

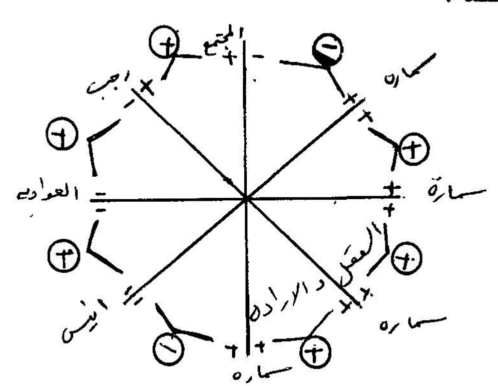
٢ - لا نلمح أي تواصل لأنيس مع الفئات الشعبية رغم كونه أحد افرادها. فنشاطه اقتصر كما صورته الرواية على المشاركة في التظاهرات، وقد تكون طالبية لاسيما وأن مصطفى راشد كان معه، وعلى التعرض للاعتقال والقتل قبل الثورة. ثم لا نجد أيّ توصل مع افراد المجتمع بعد يأسه من الثورة.

٣ - علاقة أنيس بعم عبده لم تخرج أيضاً عن هذا الاطار، فالشعور الايجابي الوحيد الذي نقع عليه في الرواية هو احساس أنيس بالشفقة على عم عبده وعزمه على تزويده بغطاء قبل النساء، في حين أن عم عبده يسكن في غرفة حقيرة، لا تكاد تسعه، عندما يقف يعلو بهامته سقفها، مما يجعله شبيهاً بكلب.

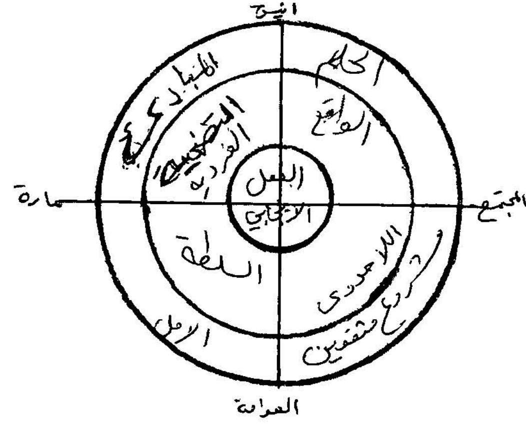
٤ - تنتمي سمارة إلى الشريحة الثقافية نفسها، فاتصالها بأفراد المجتمع يتم عبر مقالاتها، واحتكاكها بالعمال كان على شكل زيارة لكتابة مقال بلا شك، وهو ما يعمق النظرة إلى هذا التيار الثقافي، ولكنه يفقر الرواية، لأننا لا نجد منحى مختلفاً، وهو ما يجد تبريره في كون الرواية تغوص في عمق تيار ثقافي نهضوي ولا تدعي تصوير كافة التوجهات.

٥ - تعتمد سمارة على اصلاح الافراد لإصلاح المجتمع، عاكسه بذلك المنحى الثوري، وهو ما اتهمها به افراد العوامة.

٦ - تعتبر سمارة العبث سبباً لفساد المجتمع، بينما هو في الحقيقة نتيجة لأسباب عميقة، ولا شفاء من هذا الشعور العبثي إلا بمعالجة الأسباب التي تأتي عنها. وقد حدد مفهوم سمارة الخاطىء مسارها الثوري فتوجهت لمقارعة عالم العوامة بدلاً من المجتمع وسلطته.



٧ - حقيقة وضع سمارة تختلف كلية عن نظرتها إليه. فالمجتمع سلبي في عمقه نتيجة لاستلابه. وسمارة تمتلك جانباً سلبياً، في حين أن أنيس يمتلك جانباً ايجابياً. وبذلك نجد أن الوضعية الحقيقية لسمارة هي ست علامات سلبية (-) وعلامتان ايجابيتان (+)، مما يقلب الوضعية إلى العكس تماماً ويظهر أن سمارة منذ البداية غير مؤهلة للعب أي دور.



٨ - الاحباط الذي ازداد عدده مع احباط سناء وسمارة ورجب يتعلق بقناعات المجابهة وكيفيتها ونوعيتها وماهيتها. فإذا كان من البديهي أن يقف الواقع حاجزاً بين الحلم وتحققه، وأن تنتصب السلطة في وجه آمال الفئات الشعبية، فإن تحقيق المبادىء يقتضي تضحية وهو ما لا نلمحه عند أنيس أو سمارة. فالاعتراف بالجريمة تقتضي تضحية فردية، ليست عبثية، بل بها يتم انقاذ المبادىء. فأنيس وسمارة اللذان يرفضان الوصولية والأنانية والأساليب الفردية للوصول يرفضان كذلك التضحية الفردية لأنها لا ترتبط بثمن مباشر في أحسن الأحوال. كما أن اللاجدوى التي تكون الرؤية ناتجة بدورها عن مشروع مثقفين وليس عن تحرك الجماهير التي لا تعرف حركتها اللاجدوى بدليل سيرورة التاريخ البشري بكامله.

بيروت

عن الضوء والعتمة

ليث الصندوق

« أنا والحرب »:

أنا ما جئتُ إلى الحرب
ولكن...
هيَ جاءتني،
فألقتْ رأسَها فوق ذراعي
واحتمتْ من وابلِ الغيث بسقفي
ثمَّ فضّتْ كيسَها المملوءَ في جيبي
شظايا...
ورجوما...

★ ★ ★

أنا ما جئت، إلى الحربِ
ولم أطلبْ ثماراً من حقولِ السلِّ
لم انكأ سوىٰ جرحي
ولم ابتدرِ الحقدَ بطعناتِ العناد
ما أنا والحرب في الدنيا سوىٰ مستطرقين
فلماذا نسبق الموتَ إلى الموت
ونحني رأسنا للنارِ
للسيفِ الثقيل
كلنا ماضٍ
فَلِمْ ننظرُ للخلفِ؟
وما أحرى سرايانا بعهدِ الانطلاق
كلما كانت تراني
تستحثّ النزق...
تعلو...
ما علا في الغيبِ صرح من دخانٍ،
ورماد...

★ ★ ★

يفتحُ الموتُ ذراعيهِ لزحفي
ينتقي لي ربطةَ العنقِ
وبدلاتِ الزفاف
ثم يغريني بملكٍ
هو أنقاض حطام

★ ★ ★

هي من عاليِ الجبال
تنفش الشعرَ على الأفقِ
وتلقي نارها
ثم تمشي خلفَ صوتي
تقتفي أثرَ جراحِ
لم تزلْ تتبعُ- روتينَ- النزيف

★ ★ ★

أنا ما جئت إلى الحرب
وهل يأتي إلى الحربِ طليق
أَمَةُ النارِ هي الحربُ
صدىٰ خشخشةِ القيدِ الثقيل
تبعتْ شمسي إلىٰ مغربها
ثم ظلّتْ تتحرىٰ
بينَ صدري عن أنين.

« الخوف »:

كلُ مساحيقِ التجميلِ
كلُ عطورِ الغابِ، والياف التفاح
تسقط من خديكِ
وحبابُ الثلجِ علىٰ ورقِ الموز يذوبُ
تمسحُهُ منشفةُ الحزنِ
وقشورُ الليمون تجفُّ
حين أخافُ
وتجعلُ فوقَ غصوني وردة

★ ★ ★

كل نشاطِ اللونِ الأحمر
يشحبُ إثرَ النزفِ
كل حفيف الأوراق يبحُّ
وظلال الأشجارِ تجفُّ
تغدو طيناً... ورماداً
والأطيار تغادر دون عناوينَ
ولا بعض سلام
تاركةً للنارِ دُمىٰ الأطفالِ
وأعواد الذكرى

★ ★ ★

حين أخاف تفزّين من النومِ
وتلمّينَ نثار خيالاتك من أفقٍ
يحمى حول سريرك
يزّاحمُ ناراً، ورجوماً
وتمدّين يديك إلى الماضي
وتنادينَ الحاضرَ بالحسِّ...

وباللّمس...
وبالإلهام...
وتودّين لو انكِ تمتلكين يداً من نارٍ
وأعاصير من الفولاذ
وبإيمان الرعدِ تقاوين الأقوى
وتردّين الصاعَ إلى الأعتى صاعين
وتوفّينَ إليَّ ديونَ الحبِّ

★ ★ ★

حينَ أخاف...
وأنا أبعدُ عنكِ من الفرحة
تمضين الى الغابَ
وتغنّينَ لعشبٍ دونَ أنيسٍ
وتلمّين قشور البذر–
وأحراجاً يابسةً بينَ يديك
ترعين نداوتها بسلامٍ
وتردّين إليها ضحكتها المفقودة.
حينَ أخاف تسيرينَ إلى نهرٍ
يتداور كالعمرِ مويجاتٍ، ودوياتٍ
وتقصّين عليه مآسي الجوز المنخور اللبِّ
وآلام التفاحات المثلوجة
فيطوّي أحزانك بينَ يديه
يودِعُها في خزّان الأمواج–
ويقفله بالمفتاح
ويلقي المفتاح إلى القاع

★ ★ ★

خوفي من نيرانِ الحقدِ
هو خوفُ صداكِ من البردِ
وخوفُ يديكِ من الشيخوخة
وهو التنّين الساكنُ في رعشاتِ أصابعنا
اللّهبُ الساعر حولَ صحونِ الزيتِ بأعيننا
وهو الرمدُ الصيفيّ
وكسرٌ في عظمِ الرضفة

« مواكب على الأفق »:

تجمّعي في غرفتي أيتها النجوم
وباشري الرحيل من نافذتي
إلى البيوت المظلمه
انتظمي في عقد
وانفرطي
على نحورٍ تحتها يختمر الظلام
ولا تبيحي السرَّ للقتيل، والقرصان
بل واصلي الرحلة من سرٍّ إلى سرٍّ
ومن قناعةِ الوهد
إلى انتفاضة الجبال.

« الرحلة »:

وجمعنا ما نملك من أحمالٍ...
من آمالٍ....
ومواريث.
وصعدنا جبلين
ونزلنا جبلين
وغمسنا جرحينا في ملحِ النسيان
وطفونا كالعشبِ على الأمواج
ورفعنا للبدرِ أيادينا
لم ينطرنا
ومضى يرحل عبرَ الغيم

★ ★ ★

ومشينا نتحدّى ريحَ الرملِ
وأمطارَ الطلقات
يسلمنا الدرب إلى الرهبة
تسلمنا الرهبة للبوح
ونضيع كأشرعةٍ سوداء
تسافر في ليلٍ داجٍ

★ ★ ★

وجمعنا أحمال العمرِ
أموالاً...
وحرائقَ تحتَ الأجفان
ومشينا في طرقٍ
لم تطرقْها من قبلِ النجمات
وعلى صخرتها تتعثّرُ غيمه
نغرقُ حيناً....
نطفو حيناً...
وعلى الأفقِ تطيشُ شرارتُنا
تتفتّتُ صخرتُنا
تسبلُ جفنيها موجتنا
وتنام على طولِ البحرِ

★ ★ ★

رحلتنا الممتدة أكثر من سنتين
لما تبلغْ بعد نهايتها
لكنْ كل منا
ما زال يسائل صاحبه
أين ترانا...
أين ترانا نمضي...؟؟

بغداد

كاثلين ني هوليهان

مسرحيّة قصيرة

بقلم: و. ب. ييتس
ترجمة: فاروق هاشم

في عام ١٨٩٢ مُثلت مسرحية (الكونتيسة كاثلين) في دبلن، وقد بدأ بذلك المسرح الوطني الأيرلندي، وفي عام ١٩٠٢ تألفت فرقة مسرحية من الهواة الأيرلنديين، وقدمت مسرحية ييتس القصيرة هذه، كاثلين في هوليهانCathleen ni Houlihan وهو اسم يطلق على أيرلندا نفسها. وهي هنا تحمس الشباب لاسترداد مقاطعاتها الأربع وتحريرها من نير الاستعمار البريطاني.

(أشخاص المسرحية)

بيتر جيللين
ميخائيل جيللين، ابنه، مقبل على الزواج.
باتريك جيللين، غلام في الثانية عشرة، أخ لمخائيل.
بريدجيت جيللين، زوجة بيتر.
ديليا كاهل، خطيبة ميخائيل.
المرأة العجوز الفقيرة.
عدد من الجيران.

(داخل كوخ بالقرب من مدينة كيلالا، عام ١٧٩٨. بريدجيت واقفة بالقرب من طاولة وهي تفك رزمة. بيتر جالس في أحد أطراف الموقد، وباتريك بالقرب من الباب.)

بيتر: ما هذا الصوت الذي أسمع؟

باتريك: إنني لا أسمع شيئاً. (يرهف السمع.) أسمع الآن صوتاً. يبدو الأمر وكأنه هتاف. (يتجه إلى النافذة وينظر خارجاً). أتساءل بمَ يهتفون. إنني لا أرى أحداً.

بيتر: ربما كانت إحدى مباريات الرماية.

باتريك: لا يوجد أي رمي اليوم. ربما كان الهتاف في أواخر البلدة.

بريدجيت: أعتقد أن الأولاد يجب أن يقوموا بمزاولة بعض الألعاب الرياضية الخاصة بهم.

باتريك: هناك امرأة عجوز تنحدر نحو نهاية الطريق. لا أعرف إذا كانت متجهة إلى هنا.

بريدجيت: ربما كانت إحدى الجارات، أتت تسأل عن زفاف ميخائيل. ألا تعرف من هي؟

باتريك: أظنها غريبة، وهي ليست قادمة إلى هنا، إذ أنها لم تظهر في الممر. لقد عبرت الفجوة المؤدية إلى (ماورتين) وابنائه الذين يجزّون الغنم. (يستدير نحوها) أتذكران ماذا كانت (ويني) التي تسكن عند المفرق تخبرنا منذ ليلتين حول المرأة الغريبة التي تخترق الريف أثناء اقتراب المشاكل؟

بريدجيت: لا تزعجنا بأحاديث (ويني)، بل اذهب وافتح الباب لأخيك. انني أسمع خطواته التي تقترب من المدخل. تعال إلى هنا، يا بيتر، وانظر إلى ملابس عرس ميخائيل. (ينقل بيتر كرسيه إلى الطاولة.) هذه ملابس فخمة، حقاً. لم تكن تملك ثياباً كهذه عندما تزوجتني، ولا أي معطف ترتديه يوم الأحد أو في أي يوم آخر.

بيتر: هذا صحيح، حقاً. لم نكن نظن أن ابناً لنا سيرتدي بزة من هذا النوع يوم زفافه، أو أن يكون لديه بيت رائع كهذا ليجلب زوجته إليه.

باتريك: (الذي لا يزال عند النافذة) ها قد عاد ميخائيل، يا أبي.

بيتر: آمل أنه قد رجع ومعه ثروة ديليا سالمة، خشية أن يتنصل أهلها من هذه الصفقة، وأنا أصر على اتمامها. لقد واجهتني مصاعب جمة للقيام بهذه الصفقة.

(يفتح باتريك الباب، ويدخل ميخائيل).

بريدجيت: ما الذي جعلك تتأخر، يا ميخائيل؟ كنا نترقب قدومك بفارغ الصبر طوال فترة غيابك.

ميخائيل: لقد عرجت على بيت القس لأزف له الأنباء السارة كي يستعد لعقد قراني غداً.

بريدجيت: هل قال أي شيء؟

ميخائيل: قال بأنه زواج جيد، وأنه لم يكن في أي يوم بأسعد منه الآن ليعقد قراني على ديليا كاهل في أبرشيته.

بيتر: هل جلبت الثروة معك، يا ميخائيل؟

ميخائيل: ها هي ذي. إنها هنا.

(يضع الحقيبة فوق الطاولة ويذهب ليستند إلى خشبة الموقد. بريدجيت، التي كانت طوال الوقت تتفحص الملابس وتسحب

الخيوط وتجرب كتان الجيوب، إلخ، تقوم بتعليق الثياب في صوان الملابس).

بيتر: (ينهض ويزن الحقيبة بيده ويقلّب النقود) أجل، لقد قمت بصفقة رابحة لك، يا ميخائيل. فالعجوز كاهل كان يود الاحتفاظ بجزء من هذه الثروة لفترة أطول. قال لي: «دعني احتفظ بنصف المبلغ حتى يولد الصبي الأول.» قلت له: «لئن تفعل ذلك. سواء ولد الصبي الأول أو لم ير النور، فإن المائة جنيه يجب أن تكون كلها في يد ميخائيل قبل أن يجلب ابنتك إلى البيت.» بعد ذلك حدثته زوجته، وقد رضخ في نهاية الأمر.

بريدجيت: تبدو في غاية السرور وأنت تمسك بهذه النقود، يا بيتر.

بيتر: حقاً، إنني أتمنى لو كانت الفرصة متاحة لي لأحوز على مئة جنيه، أو عشرين منها فقط، مع الزوجة التي سأقترن بها.

بريدجيت: حسناً، ومع أنني لم أجلب شيئاً كثيراً معي، إلا أنني لم أحصل على الشيء الكثير. ماذا كنت تملك يوم تزوجتك، سوى بعض الدجاجات وكنت تطعمها بيديك، وبعض الحملان التي تقودها إلى (بالينا) حيث السوق؟ (تبدو مغتاظة، وتخبط وعاءً على المنضدة.) فإذا لم أجلب أية ثروة معي، فقد كنت أعمل حتى بعظامي، وأنا ألقي بالطفل ميخائيل، الذي يقف أمامنا الآن، فوق كومة القش، بينما أحضر البطاطا. لم أكن أطلب ثياباً أبداً، أو أي شيء آخر، ما عدا أن أظل أعمل.

بيتر: هذا صحيح، فعلاً. (يربت على ذراعها.)

بريدجيت: دعني وشأني حتى أجهز البيت للمرأة التي ستدخله.

بيتر: إنك أفضل امرأة في ايرلندا، ولكن النقود شيء جيد، أيضاً. (يبدأ باللعب بالنقود من جديد). لم أكن أفكر أبداً بأنني سأرى مثل هذا المبلغ الكبير من النقود داخل جدراني الأربعة. باستطاعتنا أن نفعل أشياء عظيمة بعد أن حصلنا على هذا المبلغ. نستطيع شراء الأفدنة العشرة من الأرض بعد أن مات (جاسي دمبسي)، ونزود المزرعة بالماشية. سوف نذهب إلى معرض (بالينا) لنشتري الماشية. هل طلبت ديليا أن تحتفظ ببعض النقود لنفسها، يا ميخائيل؟

ميخائيل: لم تفعل، بالحقيقة. لقد بدت كما لو أنها لا تهتم بالنقود مطلقاً، أو حتى مجرد إلقاء نظرة على المبلغ.

بريدجيت: لا عجب. ما الذي يدعوها للنظر إلى النقود بينما أنت تقف أمامها - شاب جميل وقوي؟! لعلها فخور لأنها حصلت عليك. ماذا يستفيد أي شاب جميل آخر من النقود سوى أن ينفقها بطيش، أو يدفعها ثمناً للشراب، كغيره؟

بيتر: من المحتمل أن ميخائيل نفسه لم يكن يفكر بهذه الثروة أيضاً؛ لعله من النوع الذي تستهويه الفتاة فقط.

ميخائيل: (يدنو من الطاولة) حسناً، إن المرء بحاجة لفتاة مناسبة جميلة لتقف إلى جانبه ولتخرج معه. إن النقود تدوم لفترة فقط، بينما المرأة موجودة دوماً.

باتريك: (يستدير من النافذة) إنهم يهتفون من جديد في آخر البلدة. ربما كانوا ينزلون الخيول من (اينسكورن)؛ فهم يهتفون دوماً عندما تقترب الأحصنة من بئر الماء.

ميخائيل: لا توجد خيول هناك. إلى أين يذهبون ولا معرض هناك؟ إذهب إلى آخر البلدة، يا باتريك، واستطلع الأمر.

باتريك: (يفتح الباب ليخرج، ولكنه يقف للحظة هناك) هل تظن أن ديليا ستتذكر وتجلب قلب الصيد الذي وعدتني به عندما تأتي إلى هذا البيت؟

ميخائيل: سوف تفعل ذلك بالتأكيد.

(يخرج باتريك تاركاً الباب مفتوحاً.)

بيتر: سوف يأتي دور باتريك ليفتش عن ثروة خاصة به، ولكنه سيجد أنه ليس من السهل الحصول عليها، وهو لا يملك مكاناً خاصاً به.

بريدجيت: يخطر ببالي أحياناً، بعد أن سارت أمورنا سيراً حسناً، وأن عائلة (كاهل) قد أصبحت سنداً لنا في المنطقة، وأن عم ديليا نفسه قسيس، أننا نستطيع أن نعين باتريك نفسه قسيساً في المستقبل، وهو ناجح تماماً في المدرسة.

بيتر: هذا يكفي، هذا يكفي! إنك دائماً تحشين رأسك بالخطط.

بريدجيت: سنقدر أن نعطيه قسطاً من التعليم، لا أن نرسله ليتسكع في الريف مثل طالب فقير يعيش على الإحسان.

ميخائيل: لم يكفوا عن الهتاف بعد.

(يذهب إلى الباب ويقف للحظة هناك، واضعاً يده فوق عينه حتى يستطيع التحديق.)

بريدجيت: هل ترى شيئاً؟

ميخائيل: إني أرى امرأة عجوزاً تتجه نحو الممر.

بريدجيت: إنني أتساءل من تكون هذه المرأة؟

ميخائيل: لا أعتقد أنها إحدى جاراتنا، ولكنها تسدل خمارها فوق وجهها.

بريدجيت: ربما كانت المرأة نفسها التي شاهدها باتريك منذ فترة. قد تكون امرأة فقيرة سمعت بأننا نستعد لحفلة زفاف وقد أتت لتحصل على حصتها من الوليمة.

بيتر: لعله من الأفضل أن أخفي النقود. فلا فائدة من تركها معروضة أمام ناظري كل غريب.

(يتجه إلى صندوق كبير بالقرب من الجدار، يفتحه ويودع الصرة فيه، ثم يعبث بالقفل).

ميخائيل: ها هي قد أتت، يا أبي!

(تمر بالقرب من النافذة امرأة مسنة ببطء. تنظر إلى ميخائيل وهي تسير.)

لا أحب أن تأتي هذه المرأة إلى البيت في الليلة التي تسبق زفافي.

بريدجيت: افتح الباب، يا ميخائيل؛ لا تجعل المرأة العجوز تنتظر.

(تدخل المرأة العجوز. يبتعد ميخائيل ليفسح لها مكاناً

للدخول.)

العجوز: فليحمِ الله كل من هنا!

بيتر: فليحفظك الله.

العجوز: لديكم مأوى جيّد هنا.

بيتر: إننا نرحب بك في أي مكان لدينا.

بريدجيت: اجلسي بالقرب من الموقد، وأهلاً بك.

العجوز: (تدفيء يديها) في الخارج ريح قاسيةِ.

(ميخائيل يراقبها بإمعان وهو في مكانه بالقرب من الباب. يدنو بيتر من الطاولة).

بيتر: هل كان سفرك طويلاً اليوم؟

العجوز: لقد سافرت طويلاً، طويلاً! هناك قلة ممن سافروا بقدر ما سافرت.

بيتر: حقاً، من المؤسف، ألا يملك الإنسان مكاناً خاصاً به.

العجوز: هذا حق بالنسبة إليك، فعلاً. لقد طال الوقت الذي وجدت نفسي فيه على الطريق منذ أن بدأت بالتجوال. فأنا نادراً ما أرتاح.

بريدجيت: ومن العجيب أنك لم تنهكي بعد كل هذا التجوال.

العجوز: أحياناً تصاب قدماي بالتعب، وتسكن حركة يديَّ، ولكن قلبي لا يهدأ. فعندما يراني الناس ساكنة، يظنون أن الشيخوخة قد دبت بي، وأن كل الحركة قد فارقتني.

بريدجيت: ما الذي جعلك على هذه الحال من التشرد؟

العجوز: غرباء كثر في البيت.

بريدجيت: تبدين، بالفعل، وكأنك نلت قسطاً كبيراً من المتاعب.

العجوز: لقد حلت بي مشاكل كثيرة، فعلاً.

بريدجيت: ما الذي سبب لك هذه المشاكل؟

العجوز: أرضي التي سُلبت مني.

بيتر: هل اغتصبوا كثيراً من أرضك؟

العجوز: حقولي الأربعة الجميلة.

بيتر: (يتحدث إلى بريدجيت على انفراد) أتظنين أنه من الممكن أن تكون هذه المرأة الأرملة (كاسي) التي أُرغمت على مغادرة ممتلكاتها في (كيلفلاس) منذ فترة مضت؟

بريدجيت: ليست هي. فقد شاهدت الأرملة (كاسي) في إحدى المرات في سوق (بالينا)، فهي امرأة نضرة المحيا وقوية.

بيتر: (للعجوز) هل سمعت صوت هتاف وأنت تصعدين التلة؟

العجوز: ظننت أنني سمعت الضجيج الذي اعتدت سماعه عندما يأتي أصدقائي لزيارتي.

(تبدأ بالغناء لنفسها تقريباً)

سوف أذهب لأبكي مع المرأة

لأن (دوناه) ذا الشعر الأصفر قدمات

مع حبل القنب بدلاً من ربطة العنق

وقماش أبيض فوق رأسه.

ميخائيل: (يأتي من النافذة) ما هذا الذي تغّنيه، يا سيدتي؟

(تبدأ بالغناء، بصوت أعلى).

العجوز: إنني أغني لرجل كنت أعرفه منذ وقت مضى، (دوناه) ذو الشعر الأصفر، الذي شُنق في (غالوي):

إنني آت لأبكي معك، أيتها المرأة

فشعري قد حُلّت رباطاته وتَغيّر...

أذكره وهو يفلح حقله،

وهو يقلب التربة الحمراء جانباً،

ويبني زريبة فوق التلة

بالحجارة الجيدة.

آه، كنا سنقلب المشنقة

لو حدث هذا في (إينسكور)!

ميخائيل: ما سبب قتله؟

العجوز: مات بسبب حبه لي، فكثير من الرجال ماتوا حباً بي.

بيتر: (لبريدجيت) مشاكلها هي التي جعلتها تضل سواء السبيل

ميخائيل: هل انقضى وقت طويل منذ أن ألّفت هذه الأغنية؟

وهل مضى زمن طويل على إعدامه؟

العجوز: كلا، لم يمض زمن طويل على ذلك، ولكن هناك آخرين ممن ماتوا حباً بي منذ وقت طويل.

ميخائيل: هل كانوا جيراناً لك، أيتها السيدة؟

العجوز: اقترب مني وسوف أقص عليك حكايتهم.

(ميخائيل يجلس بالقرب منها، بجانب المدفأة).

كان هناك رجل أحمر من (أودنبيل) من الشمال، ورجل من (سوليفان) في الجنوب؛ وكان هناك (بريان) الذي فقد حياته في (كلونتارف)، قرب البحر، وكان هناك عدد كبير في الغرب، بعضهم ماتوا منذ مئات السنين، وهناك البعض ممن سيموتون غداً.

ميخائيل: هل سيموتون في الغرب غداً؟

العجوز: اقترب، اقترب، مني.

بريدجيت: أتظن أنها سليمة القوى العقلية، أم هل هي امرأة من الشمال؟

بيتر: إنها لا تعرف ماذا تقول حقاً، وذلك بسبب الفاقة والمشاكل التي حاقت بها.

بريدجيت: يا للمسكينة، يجب علينا أن نحسن معاملتها.

بيتر: أعطيها بعض الحليب لتشرب، وقطعة من كعكة الشوفان.

بريدجيت: ربما كان من واجبنا أن نعطيها شيئاً ما تأخذه معها في طريق العودة، بعض البنسات أو شلناً كاملاً، فنحن نملك كثيراً من النقود في البيت.

بيتر: في الحقيقة، لن أضن به عليها لو كان لدي ما أدخره، ولكننا إذا أخذنا بتوزيع ما نملك، لنفدت المائة جنيه حالاً، وذلك شيء مؤسف.

بريدجيت: يا للعار، يا بيتر، أعطها الشلن ومعه بركاتك، وإلا انقلب حظنا الجيد وبالاً علينا.
(يذهب بيتر الى الصندوق ويخرج شلناً).
بريدجيت: (مخاطبة العجوز) أتحبين تناول بعض الحليب؟
العجوز: ليس الطعام أو الشراب ما أريد.
بيتر: (يقدم لها الشلن) هاك شيئاً ما لك.
العجوز: ليس هذا ما أريد. إنني لا أريد فضة.
بيتر: ما هو الشيء الذي تطلبين إذن؟
العجوز: إذا كان هناك من يستطيع أن يساعدني، فعليه أن يهبني حياته. يجب أن يعطيني كل شيء.
(يذهب بيتر إلى الطاولة وهو يحدق بالشلن في يده بطريقة تدل على الحيرة، ويقف وهو يهمس في أذن بريدجيت).
ميخائيل: أليس لديك رجل خاص بك، يا سيدتي؟
العجوز: كلا، لا أملك رجلاً خاصاً بي. ومع جميع العشاق الذين وهبوني حبهم، إلا أنني لم أجهز لأحدهم السرير.
ميخائيل: هل تطوفين بالشوارع لوحدك، يا سيدتي؟
العجوز: ترافقني أفكاري وآمالي.
ميخائيل: ما هي الآمال التي تجعلك تثابرين هكذا؟
العجوز: آمل أن أسترد حقولي الجميلة ثانية، وآمل أن أطرد الغرباء من بيتي.
ميخائيل: ما هي الطريقة التي تنوين القيام بها، يا سيدتي؟
العجوز: لدي أصدقاء طيبون سيساعدونني. إنهم يتجمعون لمساعدتي. لست خائفة، وإذا فشلوا اليوم، فستكون لهم اليد الطولى غداً. (تنهض) علي أن أذهب لمقابلة أصدقائي، فهم قادمون لمساعدتي، وينبغي أن أكون هناك للترحيب بهم. ويجب أن أدعو الجيران معاً للترحيب بهم.
ميخائيل: سوف أذهب معك.
بريدجيت: ليس أصدقاؤها هم الذين ينبغي مقابلتهم، يا ميخائيل، بل الفتاة الآتية إلى البيت التي ينبغي عليك أن ترحب بها. لديك الكثير لتقوم به؛ ويجب عليك أن تجلب الطعام والشراب إلى البيت. فالمرأة القادمة ليست آتية بأيد فارغة؛ وينبغي ألا تريها بيتاً فارغاً. (تخاطب العجوز) ربما لا تعرفين، يا سيدتي، أن ابني سوف يتزوج غداً.
العجوز: ليس الرجل القادم على الزواج هو من أريد أن يساعدني.
بيتر: (مخاطباً بريدجيت) من تظنين أنها تكون، بعد كل هذا الحديث؟

بريدجيت: إنك لم تخبرينا بإسمك بعد، يا سيدتي؟
العجوز: بعضهم يدعونني بالعجوز المسكينة، وهناك البعض ممن يطلقون علي اسم (كاثلين ني هوليهان).
بيتر: أظن أنني سمعت بهذا الإسم في إحدى المرات. إنني أتساءل، ماذا كان ذلك الإسم؟ لا بد أن ذلك كان شخصاً ما عرفته عندما كنت ولداً. كلا، كلا، أذكر أنني سمعت بهذا الإسم في أغنية.
العجوز: (التي تقف عند مدخل الباب) إنهم يتساءلون إذا كانت هناك أغان أُلفت من أجلي. أجل، كانت هناك أغان كثيرة ألفت من أجلي. سمعت أغنية مع الريح هذا الصباح.
(تغني:)

لا تؤلف أغنية حزن ضخمة
عندما تحفر القبور غداً،
لا تستقدم الخيالة ذوي الأوشحة البيضاء
إلى الدفن الذي سيتم غداً
لا تقدم الطعام لكل الغرباء
من أجل المآتم التي ستكون غداً،
ولا تعط نقوداً للصلوات
من أجل الموتى الذين سيموتون غداً...
فهم لن يكونوا بحاجة للصلوات،
لن يحتاجوا للصلوات...

ميخائيل: إنني لا أفقه معنى لهذه الاغنية، ولكن اطلبي مني أي شيء يمكن أن افعله من أجلك.
بيتر: تعال إلى هنا، يا ميخائيل.
ميخائيل: اصمت، يا أبي. فلنستمع لما تقوله.
العجوز: إنها لخدمة شاقة عندما يقدمون هذه المساعدة لي. كثيرون من ذوي الوجنات الحمر ستشحب ألوانهم، وكثيرون ممن كانوا أحراراً يسيرون بين التلال والوهاد والربوع النضرة سوف يرسلون ليسيروا في شوارع صعبة في بلاد بعيدة، وكثيرة هي الخطط الجيدة التي ستبوء بالفشل، والكثير ممن جمعوا نقوداً لن يبقوا على قيد الحياة لإنفاقها. سيولد الكثير من الأطفال، ولن يكون هناك أي أب لدى تعميد الطفل ليعطيه إسماً. أولئك الذين كانوا يمتازون بالوجنات الحمر ستنقلب نضرتهم شحوباً من أجل خاطري. وبسبب هذا كله سيظنون أنهم تلقوا جائزتهم بشكل سخي.
(تخرج. يُسمع صوتها وهي تغني في الخارج:)

سوف يذكرون إلى الأبد،
سوف يعيشون إلى الأبد،
سوف يتكلمون إلى الأبد
والشعب سيستمع إليهم إلى الأبد.

بريدجيت: (تحدث بيتر) أنظر إليه، يا بيتر. إنه يبدو كرجل أصابته نوبة. (ترفع صوتها) أنظر إلى ملابس الزفاف هنا، يا ميخائيل. (تضع الملابس على المنضدة) لك الحق الآن أن تقيس هذه الملابس. قد تحزن إذا كانت الملابس لا تناسب مقاسك غداً. سيقهقه الشبان إن لم تكن الملابس مطابقة لجسمك. خذ الملابس، يا ميخائيل، وادخل الغرفة وتأكد. (تضع الملابس على ذراعه).
ميخائيل: عن أي زفاف تتحدثين؟ وأية ثياب سأرتديها غداً؟
بريدجيت: هذي هي الثياب التي سترتديها عندما تُزف إلى

ديليا كاهل غداً.
ميخائيل: لقد نسيت ذلك
(ينظر إلى الثياب ويستدير نحو الغرفة الداخلية؛ ولكنه يقف عند سماع صوت الهتاف في الخارج.)
بيتر: إن الصراخ يقترب من بابنا. ماذا حدث؟
(يدخل الجيران ويتجمعون بالداخل ومعهم باتريك وديليا.)
باتريك: هناك سفن في المرفأ، والفرنسيون ينزلون في (كيلالا).
(ينتزع بيتر غليونه من فمه ويخلع قبعته ويقف. تنزلق الثياب من ذراع ميخائيل.)
ديليا: ميخائيل! (لا يهتم بها) ميخائيل! (يلتفت نحوها) لماذا تنظر إليّ وكأنك رجل غريب؟ (تنزل له ذراعه. تقترب بريدجيت منها.)
باتريك: إن الشباب يهرعون جميعاً من أطراف التلال للقاء الفرنسيين.
ديليا: لن ينضم ميخائيل إلى الفرنسيين.
بريدجيت: (تخاطب بيتر) أطلب منه ألا يذهب، يا بيتر.
بيتر: لا فائدة. إنه لا يسمع أية كلمة مما نقول.
بريدجيت: حاولي، يا ديليا، واسحبي ميخائيل إلى الموقد.
ديليا: ميخائيل! ميخائيل! لن تتركني! لن تنضم إلى الفرنسيين، وسوف نتزوج غداً!
(تحيطه بذراعها. يستدير نحوها كما لو كان على وشك الاستسلام.)
(يُسمع صوت المرأة العجوز خارجاً:)
سوف تذكرونهم إلى الأبد.
الناس سيسمعونهم إلى الأبد.
(ينفصل ميخائيل عن ديليا ويتجه إلى الجيران عند الباب.)
ميخائيل: تعالوا! لا وقت لدينا لنضيعه. يجب أن نتبعها.
بيتر: (يضع يده على ذراع باتريك) هل شاهدت امرأة عجوزاً تهبط الممر؟
باتريك: كلا؛ ولكنني شاهدت فتاة شابة، لها مشية كالملكة!

لحظة الخطف

عادل أديب آغا

قادم من شحوب البراري
ومن غفلة الصوت..
هذا هو الموت..
يطلعَ بين خراب الوميض..
يفيض..
كما يتبدى الحنين العميق
رماداً بهياً
ومستغرقاً في النشيج الصموت..
وناراً محاصرة في ثنايا البريق.

* * *

قادم من صحاري النخيل..
ومن عنفوان السنين..
كالسؤال - الأنين
شاخص في الهدوء المبارك..
والغابة المستريبه..
مثلما يفتك الانتظار المؤجج..
بالدمعة المستجيبه.

* * *

أيها الفارس المنذهل..
ارتحل
سوف يحكون حين تموت
عن العاشق المنشغل
كيف أرّخ للنار.. والماء..
فانكسر الوقت فوق شحوب البراري
صادقَ البيدَ.. فالتهمته الضواري
قادم من غروب شهيٍ إلى الدمع
جاء يصلي..
تكون الفلاة امتدادَ خطاه.. إلى الله..
تتبعه الأرض.. والماء يمشي..
ويختصر الرملُ سورته - الفاتحه..
قادم.. ليس ما في يديه كلام..
ولكنه الشهقة الفاضحه..
والجراح التي تسكن الصوت..
تصبح نزفاً
وحين يؤرخها الماء تنهض سيفاً
فيتبعها الفقراء إلى شرفات الصهيل..
يمرون..
تبتكر الأرض من خطوهم
لون أيّ زمان جميل.
هو الجوع يأتي كما الموت..
لكنه لا يكون مخيفاً
ولا يستحيل خريفاً
هو الموت يمتد كالجوع..
يحزن حتى يصير أليفاً.

* * *

يتها القبضة الناتئه..
شاهدي: الجثةُ الصائته.

* * *

أيها المطر المستتر..
انفجر
ستكون السماوات بعض رحيلك
خطوتك النهر..
والصحو وجهك
أرّخ لوقتٍ تحطمَ فيك..
ووقتٍ تُكَوّنُهُ.. وانتحِر..

* * *

قادم من بلاد تخلت عن البهجة الفارعه..
من جرودٍ هفتْ رقّة النخل من حولها..
ونأت..
للخراب الذي أبدعته الطوائف
ستراً لعورة سيف تصدّأ
حتى انحنى.. فانحنت.

* * *

قادم من وحام التراب
لطفل بحجم الجساره..
خارج من لهاث الرياح
على اللهجة المستعاره،
يا نحيباً يُحاصر بالحجر.. والثلج
بالبرد.. والوهج
يمتشق الأمة - الطارئه..
هذه لحظة الخطف - كنْ: حلم الفكرة الظامئه.

* * *

أيها الشجر المنتصر: انتظر.
سوف تسقط أوراقك النائحات، كرفّ حمام قتيلْ..
حين تلمسه الأرض يُبعث، يورق سجناً
وسلسله..
واحتالاً جميلْ..
فانتظر..
أيها الشجر المنتصر.

* * *

حلب

وطن يرحل في الإنسان

"دراسة في موضوعة الاغتراب عند محمد القيسي"

فخري صالح

يتحكم إحساس النفي والغربة بالشاعر الفلسطيني خارج أرضه، ويتخذ هذا الأحساس بعداً نفسياً اغترابياً يعكس نفسه كمحرك ومحرض داخلي للتغلب على هذا الإحساس بالمنفى وبوطأة البعد والأفتقاد لرائحة الأرض الفلسطينية في بلاد الغربة.

إن الشاعر الفلسطيني ضمن هذا الأطار الذي تتحرك فيه الأرض الفلسطينية داخله، فترحل فيه كلما أحس هذا الأفتقاد - تعتبر لديه الأرض المحرك والباعث النفسي لمفهوم الأغتراب - ضمن هذا الأطار، ينطلق الحس المغترب عند الشاعر الفلسطيني من هذه البؤرة، باعتباره وعياً لإشكالية الشاعر في المنافي، لأن صليبه هو منفاه الأضطراري وليس وجوده ككل.

إن وعي الشاعر المغترب وإحساسه بغربته وضياعه ونفيه في المجتمعات التي يعيش فيها يمارس عليه نوعاً من الكبت وتدمير الذات، للوصول إلى محو شخصيته العربية الفلسطينية وإبدالها لتصبح أسيرة النظام الذي يعيش داخله. ومن هنا تتولد غربته وشعوره بعدم الانتماء إلى هذه المؤسسات التي ينتمي إليها. فكما يقول هيجل «بأنه قد يكون صحيحاً أنه يتعين على المرء أن يتوافق مع هذه المؤسسات القائمة إذا ما كان سيتوافق مع أية مؤسسات على الإطلاق، حيث أن تلك المؤسسات هي الوحيدة المتاحة، ولكن قد يحدث كذلك أن يجد هذه المؤسسات موضع اعتراض من جوانب عديدة، وإذا ما اعترض على هذه المؤسسات بدرجة كافية من القوة فإن مشاعره السلبية إزاءها قد تتغلب على حافزه للتوافق معها.. ذلك الحافز النابع من رغبته في تحقيق طبيعته الجوهرية. وفي ظل هذه الظروف قد تظل هذه المؤسسات غريبة في ناظريه وقد لا يبذل جهوداً لتحقيق الكلية من خلال الوحدة معها.»[1].

(١) الإغتراب/ رينشارد شاخت. ترجمة: كامل يوسف حسين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ١٩٨٠. ص: ١١٨ - ١١٩.

وهذا ينطبق تماماً على حالة الشاعر الفلسطيني الذي يجد نفسه مغتربة مع البنية السياسية للنظام، لأنها محركة هذا الوعي المغترب وسببه، لكي يصبح هذا الاغتراب حالة صحية ونوعاً من الدفاع عن تراث وطني ونفسي ممتلك، وردة فعل ضد محاولات المحو التي تتعرض لها الشخصية العربية الفلسطينية من قبل الصهيونية والرجعية العربية في آن معاً..

ومحو الشخصية باعتبارها علاقة ونمطاً للتجربة التي يمارسها الشاعر الفلسطيني في منفاه تولّد هذا الوعي الأغترابي الذي يدفع بالشاعر إلى البحث عن سبل حل هذا الإشكال بالتغلب على اغترابه.. فالشاعر يغترب عن المؤسسات الرجعية العربية بأعتبارها أدوات التغريب ومحو الشخصية العربية الفلسطينية. ولهذا فهو يلجأ إلى ايجاد البديل لهذه العلاقة، فينكفيء على ذاته ليخلق من ذاكرته الوطنية وشعوره بوحدته وتوحده في آن، مع مواطنه العربي الفلسطيني ليتغلب على اغترابه، ولكنه يمهد بهذه الطريق لكسر حدة حسه المغترب ليوجد نمطاً جديداً للعلاقة يتحدد بوصفه أداة هروبية من الاحساس بهذا الاغتراب.. فهو «لا يحس بالألفة بشكل وثيق مع هذا العالم كما يقول ريلكه، وهو لا يستطيع أن يجعل ذاته متوافقة مع هذا الواقع لأنه يحس بوجوده مستقلاً ومعزولاً ومنفصلاً عن عالم هذه المؤسسات. وهكذا فإن ذات الشاعر الفلسطيني الواقعة في أسر هذا الاغتراب باعتبارها متخلى عنها، متنصلاً منها، محاصرة، ومحبطة[2] ضمن المؤسسات الرجعية العربية لأفقادها شروطها في تثوير الواقع العربي «وتشويه جوهرها الإنساني»[3] وجعلها شخصية مغتربة عن واقعها وظروفها، تحاول هذه الذات أن تتغلب على اغترابها من خلال الإنفتاح على واقعها العربي ضمن شرطين:

(٢) ن. م. ص: ٢٠٨.

(٣) مفهوم الاغتراب في مخطوطات ١٨٤٤ لماركس/ د. فيصل دراج. مجلة المعرفة السورية. العدد: ١٨٩ سنة ١٩٧٧.

١ - اللجوء إلى الذاكرة الفلسطينية لفك أسرها الإغترابي.

ب - إستشراق واقع المقاومة الفلسطينية والمؤسسات التقدمية لنفي واقع الاغتراب عن المؤسسات المضادة، وهي مؤسسات رجعية تحول دون تخلص الشاعر الفلسطيني من اغترابه بل هي تسعى إلى تدميره من خلال وضعه في إطار المواجهة اليومية مع مؤسساتها ومحاربته في لقمة عيشه، وهكذا يصبح البحث عن الرغيف سبيلاً لاغتراب اجتماعي. فالإنسان ليس أخاً للإنسان، لكنه سيد ومستغِل، ومنافس، وهكذا يصير الإنسان غريباً، ويتلاشى التواصل.»[٤] وهذا ما تتشكل في إطاره علاقة الشاعر الفلسطيني بالمجتمع الذي يعيش فيه، وهو عكس مشروخ بالطبع - لإغترابه عن المؤسسات المتسببة في اغترابه عن البيئة الاجتماعية، التي تتحول في لاشعوره إلى بنية مغتربة منعكسه على ذاته، فيشعر بانفصاله عن العالم.

لتجسيد هذا المفهوم في إطار الشعر فإن اختيار شاعر يعكس شعره موقفاً اغترابياً واضحاً وقابلاً للتحليل وطرح مفهوم الاغتراب في بنية متماسكة متمثلة في كونها حركية متنامية للوصول إلى انتفاء هذا الحس والتغلب عليه، يمثل بنية هذه الدراسة وعكساً بتجربة الشعر الفلسطيني في منافيه.. وهكذا فإن شعر محمد القيسي يعكس هذه التجربة في إطارها الصحيح، ويمازج في تجربته ومسيرته الشعرية بين شعوره الحاد بالغربة وهذا الحس الاغترابي بمعناه الاصطلاحي.

فالمنفى فيَ انعكاسه على تجربة الشاعر محمد القيسي يولد هذا الإحساس بالفقدان، فقدان تاريخي مكـــــاني للأرض الفلسطينية، التي تنتج نفساً مغتربة في عالم مفارق. وهكذا فإن بدايات محمد القيسي الشعرية تجسد هذا الشعور الحارق بالنفي.. إنه شعور يتمرحل ضمن حركة التاريخ التي تمر بها القضية الفلسطينية. هنا يختلط الشعر بواقعه.. أي أن قراءة تطور الشعر الفلسطيني في أرض المنافي تنسجم في مرحلتها التالية لاحتـلال١٩٤٨ مع هذا الشعور بعدم الأندماج والرفض الشعوري الداخلي للشاعر الفلسطيني بإحساس التابعية للبلدان العربية التي سكنها بعد التشرد الذي تلا عام ١٩٤٨ .. فهو شعر يائس باكٍ ومنتحب في مرحلته، وغير قادر على تمثل هم المستقبل، مما يولد حساً مغترباً غير منسجم مع المجتمعات الجديدة التي أخذت تمارس سلطتها المولدة لمشاعر الأنفصال والغربة بين الفلسطيني اللاجيء وبين بقية أفراد العالم.. وهو أمر ناتج من ظروف المخيم الذي أنتج حالة الإنسان الفلسطيني الخاصة وموضعها في الشعر والقصة والرواية الفلسطينية.

لهذا فإن المكان الفلسطيني الجديد، وهو الخيمة سواء أكان ذلك داخل الجزء الباقي من فلسطين أم خارج فلسطين، هو الذي حدد تقريباً مسيرة الشعر الفلسطيني في بداية الستينات لطبيعة النشأة الاجتماعية لمعظم الشعراء الفلسطينيين. إن هذا الإحساس بالفقدان « فقدان الأرض » الذي ولّد وعي الإغتراب عند الشعراء الفلسطينيين الذين نشأوا في المجتمعات الفلسطينية يتقابل مع وعي أندماج مع الواقع العربي داخل فلسطين المحتلة (محمود درويش، سميح القاسم، توفيق زياد). وهي مسألة ناتجة عن الشعور بالمناقضة عند الشاعر الفلسطيني في الداخل والذي يعي جوهرية الصراع مع عدو يحاول محو الثقافة العربية على أرض فلسطين[٥]، بينما يشعر الشاعر الفلسطيني في المنفى باغترابه عن المؤسسات السياسية الرجعية والتي تسببت في ضياع فلسطين.. وقد ينسحب هذا على البيئة الاجتماعية والتراث الثقافي عندما يتأزّم هذا الأغتراب، فيصبح التأكيد على الهوية الفلسطينية هاجس الشاعر وخلاصه الوحيد، بينما يرتد وعي الشاعر ليراجع علاقته الخاصة مع العالم من خلال إدخال المأثور الشعبي الفلسطيني في القصيدة للتغلب على شعوره الأغترابي، وهذا ما نلمحه على امتداد صفحات ديوانه الأول «راية في الريح» إذ تكثر الأغاني الشعبية الفلسطينية المضمّنة في قصائده لتأكيد هويته الفلسطينية المهددة بالقمع والسيطرة والامحاء.

ولو أن الطريق إليك ميسورُ
لما وهنت خطاي، وسمرت نظراتي اللهفى وراء الباب
ولا سهدت عيونك في انتظار زيارة الأحباب
ولا ما بيننا حال العِدى والموت والسورُ
ولكن الثعالب في ربوعك تزرع الأهوال
وتغتال ابتسام الصبح فوق مباسم الأطفال
«يا دارْ، يا دارْ، لو عدنا كما كنّا
لأطليك يا دارْ، بعد الشيدْ بالحنّا»
معتّقةٌ جرار الحزن من عشرين في قلبي
أشيل عذابها الموروث في روحي وفي هدبي
ولا اسطيع افلاتاً ونسياناً
وتصفعني عيون الغير في المنفى تعرّيني
تشير أليّ،
- أين تروح، أي هوية تحمل؟
.......؟
- فلسطيني، أجل إني فلسطيني
هويتيَ العذاب يظل مصلوباً على وجهي ويدنيني[٦].

إن الغربة هي التي تفتح صفحة الذاكرة وتحدد الشعر في إطار هذا الهم، لتصبح القصيدة تجسيداً لوعي الشاعر بالمرحلة.. فإحساس الشاعر باغترابه في زمن الهزيمة، هو الذي يدفع به نحو الذاكرة كتاريخ يجسد انفعالاته فيه.. وهكذا نلاحظ أن الذاكرة تلعب دورها التحريضي الخارجي، أي أنها تحيل القصيدة إلى كلام مباشر غير معزز بالحلم والاستشراف، للطبيعة التاريخية للمسيرة الشعرية عند محمد القيسي.

ربطت حول أصبعي الخيطانْ

---

(٤) ن. م. ص: ٣٤.

(٥) أنظر: القصيدة الفلسطينية تحت الاحتلال/ محري صالح. دار الأسوار ١٩٨٠ حول هذا الموضوع في فصل« التحديروالارتباط التراثي في القصيدة الفلسطينية تحت الاحتلال »

(٦) رايه في الريح/ محمد القيسي. عن جمعية المسرح الفلسطيني ١٩٦٩. قصيدة الصمت والأسى. ص: ١٤.

وقلت لا، لا يقدر النسيانْ
أن يسرق الهموم من قصائدي والذاكره
لأنني مذ كنت لا أجيد حرفة النسيانْ[٧]

إن رفض النسيان الذي يطرحه الشاعر في أبياته السابقة دفاع ذاتي يتسلح به في المنفى، ليؤكد على طبيعة اغترابه وآثار هذا الاغتراب المترتبة على ذلك، إذ يصبح الشاعر سجين فكرة اغترابه، وهاجسه الوحيد أن يتغلب على منفاه ليصبح بمقدوره أن يفلت من أسر شعوره الخاص بالانفصال والوحدة، مما يولد لديه تشوهاً لجوهر ذاته كما يقول ماركس.

رأيته على الخليج
ممتطياً خيول الحزن
يشكو من اغتراب
اعماقه تمور بالنشيج
سألته فما أجاب
وأنسل من عينيّ في الزحام،
عبر رحلة اغتراب.[٨]

وهكذا فإن وعي الشاعر لغربته والذي يولد هذا الشعور بالانفصال عن الموجودات حوله يمهد لتطوير مسيرته في ديوانه التالي، فيتمثل اغترابه ويزامنه مع الواقع الذي يعايشه. فالعتمة هي عتمة الداخل، والتي تولد هذا الحس الاغترابي عند الشاعر.. ولذلك فإن الشعر لا يحل هذا الإشكال، وهذا الهاجس النفسي، إذ يظل الداخل منفصلاً عن واقعه، مغترباً، يعاني عدم تواصل، وينتظر شعاعاً من أمل يشق ليل المنافي.

تهنا في الظلمة، غنينا الأشعارْ
ناشدنا الليل شعاعا
وخلاصاً لكن العتمة
تنبع في الداخل، لن تجدي في ليل الغربة حتى الأقمار[٩].

ولكي يجعل الشاعر هذا الاغتراب شيئاً محتملاً، فإنه يتمسك بذاكرته ويرتد إلى شعوره بتوحده مع الأرض التي تكسبه وعيه بذاته وشعوره بالتميز.. إن هذا الحل لا يلغي تجربة الإنفصال ولكنه يخفف منها، على الرغم من فقدان التناسق النفسي بين هذا الشعور القوي المتمثل في حضور الوطن في داخل الشعر ورحيله الدائم معه، وبين شعوره ببعده وانفصاله عن الآخرين إنها بالطبع محاولة للتعويض ورأب الصدع النفسي.. فالأرض الفلسطينية، محمولة على الذاكرة وخارجةً من وعي الشاعر، هي التي تصبح بديله الذي يتخيره في انفصاله، فتصبح الأرض رافد الإنسان ووهمه وحريته التي يمارسها في جو الكبت والقمع والمطاردة.. إنه يفتح نافذة على داخله لينعم بالحرية.. وهكذا فإنَّ الأرض تصبح سبيلاً لإدراك الذات ووعيها، ومحررة له من وعي أغترابه.. وسنرى في الديوان القادم، كيف أن وعي الاغتراب قد مهد لوعي الذات الجماعية الفلسطينية فحرر الشاعر من ربقة اغترابه ولو إلى حين.. أن هذا ناتج بالطبع من التجربة الفلسطينية التي خاضتها المقاومة الفلسطينية في الأردن.

واعرف أنني نهر بلا رافد
يعود أليك يغرق أرضك السمحاء بالأشجانْ
وأنك وهمه الوافد[١٠]

وعي الذات الفلسطينية:

يتبلور الشعر دائماً ويحقق انعطافاته وتطوراته ضمن تقاطعاته التاريخية مع واقعه الذي يمارس أثره في تحقيق وعي القصيدة ضمن انفجاراته وحركته التاريخية التي ترفد الشعر بموضوعاته ومفاتيح خبرته الشعورية ووعيه المستقبلي. وهذا ما يمكن تلمسه في قصائد الديوان التالي لمحمد القيسي «خماسية الموت والحياة» ١٩٧٠ م، إذ ينتفي وعيه المغترب على أثر انبثاق حركة المقاومة الفلسطينية وطلوعها بعد الهزيمة داخل الأردن ويحل محل هذا الوعي الاغترابي تفهم لطبيعة الذات الفلسطينية وقدرتها على تغيير الواقع وابدال وجه الهزيمة بوجه الانتصار.. ولهذا فأن القصيدة تتحول من قصيدة رومانسية تحمل هم الغربة وتباركه إلى قصيدة مباشرة تبارك الثورة وتُشحن بنفس الواقعية الرومانسية التي شاعت في بدايات الستينات متزامنة مع واقع الانتفاضات وثورات التحرير العربية.

إن القصيدة تحمل هذا الحماس لبلورة موقفها ونفي اغترابها من خلال حركة المد الثوري.. إنها تجد بديل اغترابها في الثورة فتمارس انتاءها إلى قطاعات الثورة بديلاً للمؤسسة الرجعية العربية. وهكذا فإن القصيدة تنزع ضمن هذا الأطار نزوعين:

١- تسجيل واقع المقاومة في الأردن وعكس هذا الواقع داخل الشعر من خلال مزاوجة الشعري بالأيديولوجي.

ب- عكس الذات على الموضوع والتي تجلت بشكل أوضح في الديوان الرابع للشاعر «الحداد يليق بحيفا».

وهكذا تصبح القصيدة امتلاكاً لعالم جديد وإحالةً لما هو مألوف إلى جوهري.. فهو خيار القصيدة أن تنزع عن عالمها ما يجرّدها ويموضعها خارج الذات من خلال وعي الاغتراب وممارسته.. فهي تعيد أنسنة عالمها بعد أن فقدته في اغترابها، بل وتجدد هذا العالم الملىء بعناصر الأمل والذي يؤشر إلى مستقبل جديد. هذا ما يمكن التقاطه من بعض قصائد «خماسية الموت والحياة» والذي يحفل على الرغم من قيمته الفنية المتوسطة بوعي مستقبلي غامر ويحفل ببشائر الثورة وتغيير الانسان العربي والفلسطيني.

أستميح الأرض عذراً
أمس في الطابور والخندقِ،
عانقت ظلالَكْ
كانت الغابة موسيقى،
من الصمت وكانتْ

(٨) ن. م. قصيدة: مقاطع من مدائن الأسفار. ص. ٥٩

(٩) ن. م. قصيدة «بطاقة» ص: ١٢٢.

(١٠) ن. م. قصيدة «نهر بلا رافد» ص: ٩٩

تورق الاشجار،
مع صوت البنادقْ
فاستحال العرق المخلوط بالرملِ،
على جلدي رياحين وعطرا
وحضنت الظل كالطفلِ،
وأسندت جبيني
مسترجاً...
وتنسمت على مهلي
شذى أرض الوطنْ[11].

إن الشاعر يمارس حلمه في الواقع فيستشرف مستقبل أيامه لامتلاء وعيه بأمل واقعي جديد يتولد من أحساسه بصعود حركة المقاومة الفلسطينية، مما يدفعه إلى توديع أيام الغربة.. إنه ينغمس بوعي نضالي في إسدال ستار على وعيه الحاد بالغربة وبالنفي، فيلملم أوراقه وقلمه ليزيل عنها إحساسه القديم ويبدأ بوعي جديد وروح جديدة.

يا أيام الغربة اعطيني اسمي
أعطيني أوراقي ويدي
أعطيني قلمي
آن لنا أن نفترق الآن
آن لهذا القلب المحكوم عليه
أن يرتاد الأبعاد
ركضاً خلف خلاصٍ موهوم
آن له أن يستقبل،
فعل المرتقب المحموم
بعد سنيّ التجوالْ
أزهر يا غربةُ في أرضي الليمون
وامتلأ «المارسُ» بسنابل معطاءه
وابتهج الفلاحون
أما الفقراءُ فقد مدّوا ايديهمْ،
واحتضنوا قمر الثورة[12].

إن نغمة الحزن في قصيدة القيسي تنتفي الآن ليحلّ محلها ابتهاج ببزوغ قمر الثورة، فيغادر القيسي إحساسه المأساوي الذي عهدناه في ديوانه الأول إلى حيث يعي الذات الجمعية لشعبه ويعي قدرتها على التعبير وإشعال فرح المقاومة والانتصار.. وهذا مؤشر جديد ينسحب على تجربته الشعرية، إذ يصبح الشعر في خدمة المرتقب.. أي أنه يتوظف في صف الثورة لا ضدها، فهو يزاوج بين الشعر وواقع الثورة، فتمتلىء لديه القصيدة بحس جديد.. وهذا ما يتضح لنا بمقارنة هذه القصائد بقصائده الأسيانة التي ضمنها آخر ديوانه «خماسية الموت والحياة»، وهي كما يبدو مكتوبة قبل التحول الذي طرأ على مسيرته الشعرية من خلال مزاوجته بين شعره وواقع ثورته. هذه القصائد الأسيانة

(١١) ديوان «حماسه الموت والحياة»، محمد القيسى دار العوده - بيروت ١٩٧٠. قصيدة «تورق الأشجار»
(١٢) ن. م. قصيدة «أيتها الغربه وداعاً» ص: ٨٣

هي نتاج مرحلة الاغتراب التي عانى منها طويلاً في ديوانه الأول، والتي لم تدع له شعاع أمل يطلع من ليل المنافي.. فهو في هذه القصائد يستعيد عالمه اليائس وإحساسه بالانفصال عن الأشياء، فلا يعود التواصل مع الموجودات قائماً، لأنه على سفر وفي ارتحال دائم نحو المجهول.

وطني في الأسر يا سيدتي
وأنا أعرف أني
ليس لي أن أسأل الآنَ،
متى اللقيا..
فقد حان الرحيلْ
وبريدي دون عنوانٍ
ويومي سفرُ
وحياتي تذكره
وارتحال دائم عبر الفصولْ
فاسألي لي المغفره[13].

وهذا العالم اليائس والمصفد بأصفاد الحزن ناتج من إحساسه الذي واجهناه في قصائد «راية في الريح»، والذي يبارك انتظار المجهول الذي لا يأتي أبداً، وهو ما يحسه الشاعر ويعرف أنه بديل كاذب لإحساسه بالنفي والاغتراب، فتنفجر لديه مكامن الشعر لتعلن يأسها من هذا الانتظار الذي لا يجدي.

وحدك الآن وصمت البحر،
ناءٍ عن حصير العائله
والتي ترقب لم تأتِ،
وفيروز تغني.
بوقها المقهورَ،
عن جيل احتراف الحُزنِ،
والصمت وليلِ الانتظارْ
فمتى نخرجُ من هذا الحصارْ!؟[14]

شخصنة التاريخ:

يمتلك محمد القيسي قصيدته في قصيدتي «حين قال سامر لا في المواجهة الأولى..» و «عز الدين القسام: جزء من حديث ذات ليلة باردة».. وفي ذات الوقت: فإنه يؤنسن التاريخ ويشخصنه، إذ يصبح عالم القصيدة زاخراً بفهم التاريخ وموضعته في اطار الشخصية المناضلة كبديل لواقع الهزائم والانتكاسات.. وهو واقع مرتبط باندحار المقاومة الفلسطينية في الأردن والهجمة الدموية عليها سنة ١٩٧٠ - ١٩٧١. من هنا فإن حركة القصيدة تنفعل بهذا الواقع وتسترجع حسها الاغترابي؛ ولكن هذا الحس يطور ذاته: إذ لم تعد الحركة المباشرة هي المسلك الصحي للقصيدة للتغلب على وعيها المغترب، كما رأينا في يوان «خماسية الموت والحياة»، ولهذا فإن الشاعر ينتقي من التاريخ النضالي الفلسطيني شخصياته متراكبة مع وعيها النضالي المعاصر والذي

(١٣) ن. م قصدة «الوطن فى الاسر» ص ٩٦.
(١٤) ن. م قصده «الحصار» ص ٩٤

يفهم التاريخ ضمن إطارها الصحيح إذ يصبح عز الدين القسام شاهد العصر والتاريخ الذي يحاكم الحاضر.

قدرة القصيدة إذن في استحضار الشخصيات التاريخية لتمارس محاكمة الوعي الحاضر وتثوير الواقع، هي المرتكز الذي ينفي الاغتراب ويُعَقْلن واقع الهزائم والانتكاسات لفهم حركة التاريخ.. إذ يصبح الشخصي هو التاريخي والتاريخي هو الشخصي ولكن ضمن إطار الشخصية المناضلة المتلبسة بشخصية الشاعر.. إنه تداخل الواقع مع رديفه الذاتي من خلال استحضار التاريخ. لذلك فإن مرحلة وعي الذات الفلسطينية ضمن تطور القصائد نحو مشارف شخصنة التاريخ وتلبسه عند محمد القيسي، يكشف وعي القصيدة الفلسطينية ضمن مراحل تطورها، وهي مراحل قصيرة بحساب الزمن، لأختصار القصيدة لواقعها الزمني، لصدمة الواقع الذي ينتابها. فالشاعر يجسد في قصيدة «عز الدين القسام، جزء من حديث ذات ليلة باردة» رؤيته لواقع معايش وأحداث تجري.. إن عز الدين القسام يَرحل في الوطن متلبساً الشاعر ويتقمص وعيه، وهكذا فإن القصيدة تشرع باستلهام الماضي الذي يحاكم الحاضر.

تحلم القصيدة بالوطن، والوجع الذي عهدناه في قصائد القيسي. وهي رغم قيمتها الفنية المتقدمة على قصائد ديوانية السابقين، فإنها تستحضر قاموس أحزانها السابقة والتي توشحت به قبل الهزيمة وبعد الهزيمة.. وهي، بالطبع، منطلقة من وعي حاضرها المتمثل في خروج المقاومة الفلسطينية من الأردن ومحاولة التصفية التي تعرضت لها.. ولهذا فإن القيسي يلجأ إلى اسقاط التاريخ على الحاضر.. ولكن إلى أي حد يستطيع الشعر أن يتلبس التاريخ ويختزنه؟، بوصفه الحسّ الذي يلازما ويتحدث عنه بلغته؟ هذه القدرة على اختزان التاريخ ضمن لغة الشعر، والتي تمتلكها القصيدة العربية الفلسطينية، لانصباب همها ووعيها على الواقع التاريخي الذي يمر بها، تتضح من خلال التحليل الموضوعي للرموز والأحلام والكلمات المباشرة في القصيدة. وهذا يعني أن القصيدة ليست اداة للتاريخ، ولكنها تشكل مصدراً من مصادره، لأنها تمتلك جزئياته.. فمقولة التاريخ حاضرة في القصيدة وقادرة على تجميع عناصره من خلال لغة الشعر.. وليست لغة الشعر قادرة على كتابة التاريخ بموضوعية وحيادية تامة.. إنها التاريخ مثاراً وعاصفاً. إن الشاعر يُجري قصيدته في أزمنة مختلفة: ماضيها، حاضرها، واستشرافه المستقبلي.. فهو يتذكر مع عز الدين القسام لبلورة مفهوماته حول تاريخ الثورة الفلسطينية.

في الشارع والمسجد والبرية
عملي كانْ
محصوراً ما بين الفقراءْ
يأتون إلي صباح مساءْ
فاؤجج فيهم نار الحكمه
والموعظة وحب الأرضْ
اطعمهم من زاد القلبْ
وأقربهم من ملكوت الربْ[١٥].

إن القصيدة في تعاملها مع التاريخ الشخصي لعز الدين القسام تزاوج بين الواقع اليومي والمفهوم الصحيح للمناضل الفلسطيني من خلال التعامل بلغة التفاصيل.. عملي كانْ/ محصوراً ما بين الفقرَاءْ؛ أؤجج فيهم نار الحكمة/ والموعظة وحب الأرضْ، واقربهم من ملكوت الربْ» التي تشخصن التاريخ كما قلت سابقاً.. ولا يمكن بالتالي فهم الواقع التاريخي موظفاً لخدمة المستقبل إلاّ من خلال لغة التفاصيل اليومية، التي تستطيع أن تعكس التاريخ وتوظفه. ثم يبدأ الشاعر في مداخلة الماضي مع الحاضر محركاً وعي الذاكرة ولغتها ضمن مسيرتها التي تتزامن مع الفترة التاريخية التي تكتب فيها القصيدة..وتختلط روح التاريخ مع الواقع اليومي، مع الحلم الذي يصبح لسان حال القسام وروحه المتجسدة في التاريخ، فهو يهاجر إلى مملكة الأعشاب ويتناسخ مع قلوب الشجر واعراق الزَعتر.. إن القصيدة كما نرى تستلهم المكان الفلسطيني بمعطياته وتؤقلم الذاكرة مع زمنها، للخروج إلى الفعل الذي تنادي به.

أحمل تذكارات الأمسِ
مواويل الجبل وصوراً للأطفال الباكين
احمل وطناً يتوجعْ
فأنا منذ قتلتْ
هاجرت إلى مملكة الأعشاب،
سكنتُ قلوب الشجَرِ،
وأعراق الزعتر قلتْ:
يأتي من يكسر هذا القيدْ
يأتي من يشعل أعراس الأرضِ،
ويحترم الأنسانْ
يأتي من يشعلُ أعراسَ الأرض»[١٦].

في قصيدة «حين قال سامر: لا في المواجهة الأولى» تشبث أكثر بالذاكرة كسبيل لإدانة الواقع والانفلات من الانكسار الداخلي الذي تعانيه القصيدة. فمن خلال محاكمة سامر للشخصيات التي تمتليء بها القصيدة نلحظ أن وهج الفعل لا ينطلق من الواقع، ولكنه يخرج من الذاكرة، التي تنبثق لتحاكم وترأب الصدع النفسي الذي يعاني منه الشاعر.. هذه الذاكرة تطهر وتستشرف في آن، لأنها تمازج أمسها مع حاضرها، أمس الثورة وحاضر الثورة أيضاً.

سامر يصنع من ورق الذاكرةِ
رسوماً للأطفالْ
ويشد خيوط الأمسْ
يتماسك في وجه الريحْ
سامرُ يختار الموتْ[١٧].

(١٥) رباح عر الدس المسام/ محمد المسى مسورات ورارة الأعلام العرافيه. ١٩٧٤.
(١٦) ں. م فصده «عر الدس المسام» ص. ٦٩.
(١٧) ں م فصده «حيں فال سامر لا ڡى المواحهه الأولى» ص. ٣٥.

في ثنايا القصيدة ينكفيء الشاعر إلى داخل قصيدته ويستذكر الغربة ويعايشها.. هنا تتشابه القصيدة في حلمها مع قصيدة «عز الدين القسام» إذ تحاكم غربتها من خلال وعي التناسخ مع المكان الفلسطيني، مع الغزلان البرية، والأعشاب.. وهذا وعي كامن في القصيدة الفلسطينية التي تستلهم المكان الفلسطيني لسد أفق غربتها الذي تعانيه، وتتمسك بذاكرة المكان التي تمارس حضورها في القصيدة الفلسطينية في المنافي.

الغزلان البرية والاعشاب
وعبور الليل
اشهى من كل الاضواء
ومن مدن الغربة[18].

إن هذا الوعي يتجسد في إطاره المفهومي ضمن تمثل الحاضر واستشراف الشاعر لواقع الفعل حين تصبح السبل مسدودة أمام الشاعر فيمارس محاكمته لحاضره، إذ يكتشف ذاته وذات أمته.

إني انشل نفسي من بئر الاخطاء
وأحاكمها.. وأدينك باسم سنابلنا الظمآنة
والشجر المقصوف[19].

حسّ الافتقاد:

إن القصيدة في هذا المستوى تتزامن مع هذا الواقع الذي يكتنفها في زمن النفي والهجرة والحروب.. فهي توازي زمنياً، وشعرياً واقع المسألة الفلسطينية من خلال أحداثها: ثورة ١٩٣٦، حرب ١٩٤٨، حرب ١٩٦٧، حرب أيلول ١٩٧٠ - ١٩٧١، وحرب ١٩٧٣.. ومن هذه الأحداث تتراجع القصيدة لتتشبث بحسها الاغترابي وتعيد اقفال الدائرة التي بدأتها في ديوان «رايه في الريح» إذ تبدأ القصيدة في «الحداد يليق بحيفا»، و «إناء لأزهار صارا، زعتر لأيتامها» في وصف عالم يتقدم شكلياً على التجربة الشعرية عند القيسي، وفي الشعر الفلسطيني في الأردن.. ولكنه عالم شعري يتمسك بغربته ويراوح بين حس افتقادي، منعكس عن واقع ما بعد أيلول ١٩٧٠، وبين إحساس الوحدة الذي يؤطر تجربته داخله. ولهذا، فإن شعر القيسي في هذه الفترة يؤرخ لعذابات الإنسان الفلسطيني الجديدة.. فالواقع ينفتح هكذا فجأة على قتامته، والإنسان الفلسطيني يظهر عادياً ووحيداً إلاّ من وعيه لقضيته ونضاله من أجلها والقصيدة تؤرخ للفترة، وتمفصل وعيها داخل الإطار الذي رأيناه في «راية في الريح»، ولكن ضمن وعي زمني وتاريخي للقضية.. فبينما كانت القصيدة تباشر رسمها للواقع، وتنطلق من مساءلتها واستفهامها للواقع، فإنها في هذه الفترة تنطلق من الجواب، من تأسيس واقعي، يستند إلى اللحظة، وفهم الوقع في إطاره الصحيح. وهي تؤكد، بذلك، على أن الشاعر الفلسطيني بإحساس الغربة الذي ينتابه، لا يُسائِل، ولكنه يرسم دربه، ويختط طريقه بنفسه. ولهذا، فهي تفصل تاريخ الشعب الفلسطيني، توازي أحداث القضية، وتبدأ من تاريخ الهجرات والحروب. بمعنى آخر فإن القصيدة عند القيسي، تعيد رسم عالمها، وتشكيل وعيها من خلال إستعادة الماضي، وإعادة تركيب مفهوماتها..

لا نجمة صبح أتبع أو عرّافْ
فدليلي شجر الصفصاف.
ودليلي قدماي.
ودليلي هذا النهر الأحمر ينبع من خاصرة القسام،
ندىً،
وشجىً،
ودماً..[20]

إن العالم هنا يغدو ضيقاً، عدواً، ولكن الدم هو الذي يوسع أفق القصيدة. فما يبدأ رحلة القصيدة، المتراكبة مع قضيتها، هو شجر الصفصاف، وقدما الشاعر.. رحلة القصيدة، هي رحلة الشعر، ورحلة قضية الشعب الفلسطيني.. فالزمن الواقعي، يوازي زمن القصيدة.. زمن الحراب، والقبائل، والمطر الناري هو ذات الزمن الشعري الذي يتحرك داخل القصيدة، ومنه تنطلق القصيدة لتفكك عالمها، فهي تَتّهم، وتُدين، ولكنها تعيد رأب صدعها من خلال إستلهام واقعها المكاني، لتولد ثورة الشعر من ثورة المكان «الخيمة - المخيم»..

إنها تثير تاريخ المقاومة من جديد، لتعيد تشكيل القصيدة، وتنفي غربتها في آن، من خلال الحض على الفعل «لتبتدىء الرحلةُ»، ولكنها تصطدم بواقعها العربي.. بين الخيمة والماء حرابٌ وقبائل»، فماذا تفعل؟ إنها تنفتح على تاريخها وتستولد زمن هجراتها، «البقعة تولد ثانية..»، ليبدأ زمن غربتها من جديد.. وتعود القصيدة، ويعود الزمن الفلسطيني ليُكتبا من أولِ السطر.

ولتبتدىء الرحلةُ،
نحو الأرض فما..
بين الخيمة والماء حرابٌ وقبائلْ
كيف إذن أخفيك، وماذا أنبيكِ،
حواليك تحوم طيورٌ،
وتضيق حدودُ اللهِ..
البقعة تولد ثانيةً تحت المطر الناري
وحطام مراكبها تجمع في الساحةِ،
كي يبدأ تاريخ آخر للنفي[21].

ماذا تستطيع القصيدة إذن أن تفعله، في حالة إرتدادها إلى وعي الغربة، الذي أنتفى فيها في ديوان «رياح عز الدين القسام»؟ أن ترسم عالم وحدتها، وتعيد إنتشارها.. القصيدة ترسم، والفلسطيني يعيد اكتشاف عالمه، ويرسم دربه وحيداً

---

(١٨) ن م. قصده «حين قال سامر.»

(١٩) ن م. قصده «حين قال سامر»

(٢٠) ديوان «الحداد يليق بحيفا» دار الآداب - بيروت ١٩٧٥. قصده «تحت سماء أخرى» ص ٣٩.

(٢١) ن م «تحت سماء أخرى» ص ٤٨.

ومنفياً، حماماً دون سطوح. إن الشاعر يفترض هذه الموازاة بين واقع الهجرات المتتالية، وبين أفق القصيدة.

أرسم في ليل الوحدةِ،
أفقاً ليدي وأروحْ
انتشر عصافير مجرّحةً
وحماماً دون سطوحْ[٢٢].

وهذه الموازاة نتلمسها أكثر في ديوانه «إناء لأزهار سارا، زعتر لأيتامها».. فأفق القصيدة يتداخل مع افق واقعها، واقع الثورة الفلسطينية.. إذ يفسر الشعر في شكله وإنتقالاته من المباشرة والحدة، إلى لغة الحلم، رحيل الثورة، ومحاولات التصفية التي تتعرض لها.. فينبثق الشعر من لغة الواقع، من اللحظة التاريخية التي تفترعها القصيدة، إذ تقرر، وتسجل لهجراتها، ولكنها تتلمس حلمها من رحيلها، لتفترع عالمها الجديد، وتستشرف مستقبلها.

وهم خلفك الآن ضد عرار الجزيرة،
ضد الرؤى الفاعله!
ويا سيدي تمطر كل الجهاتْ
وتنتحر الأغنياتْ
حداداً على نجمة ذابله.
وأنت تواصل هذا الرحيل، وتسأل عبر الليالي الطوالْ.
عن الحب والشمس والبرتقالْ
وتجدلُ من ساحل الموت باقة وردٍ
لأيامك الآتيه[٢٣].

لغة الواقع هنا تستنفر المسائل، فتعيد رسم حركة القصيدة عند الشاعر، لتراكبها مع وعيها الوطني والطبقي في آن واحدٍ.. فالوطن يغدو مسألة الصراع، الصراع مع العدو الصهيوني، والصراع مع العدو الطبقي.. والتقرير هنا غير كاف، لأن واقع الغربة يعكس الصراع، فتنفلق القصيدة على ذاتها، إذ توغل القيود في الحنايا، ويغيم الواقع، ويراوح الدم العربي مكانه.

بلادٌ مهددة بالخريف، محاصرة بالرغيف،
بلاد تراوح أشجارها في دمي،
واسمها في فمي[٢٤].

هنا القصيدة أيضاً، تنفعل بصيغة مكانها، وتتحرك ضمن إطارها وواقعها التاريخي والاجتماعي.. وزمن الغربة الذي يكتنفها يدفعها باتجاه تربتها، فتروح تسائل واقع الدهشة، من خلال التذكر.. إنها تصطدم بواقعها «هذا السيد في الغرف التنكية أعرفه»، وهو واقع الجوع، والطين، والأطفال المسلولين، الذي يعطي الشارة، ويحرك في الشاعر وعد الثورة

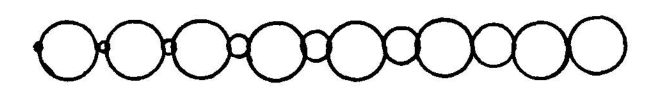
مَنْ هذا المدثر بغبار الصحراء على طرقِ العاصمةِ
دعوني أتوقف بالباب لديه،
فهذا السيد في الغرف التنكية أعرفه.
هذا السيد في الغرف الأسمنتية أعرفه،
أعرف هذا الجوعَ، الطينَ،
الأطفال المسلولينَ،
فهذا المدثر أعطاني الشارةَ
قبل سنين،
وأودعني سر الدعوة للماء[٢٥].

ولكن القصيدة تعود لتكسر عالمها، لتبدأ من زمن التجربة الشعرية الفلسطينية، عبر تاريخها، زمن الذاكرة، التي تميز القصيدة الفلسطينية وتدفعها إلى تجسيد وعيها داخل إطار مكانها الفلسطيني المنتزع من الذاكرة.. وهذا يجعل القصيدة تعود لتكثف مسألة الصراع.. إنها تفتقر إلى الوضوح، تغيم، وتُعمّم.

هذا هو أنتَ،
فضاءٌ من ذاكرة يحتل مساكنها الجندُ[٢٦].

ومن هذا الفضاء الذي يبدأ من الذاكرة، يتغرب الشاعر ويفتقد الأرض والإحساس الداخلي بالتواؤم مع عالمه، فيفتش عن خلاصه؛ الشعر هنا يسائل، ولا يقرر، إنه يفتقد السبيل، ويتوحد في عالمه.. تماماً كما يشعر المكان الفلسطيني المؤنس في القصيدة بالغربة.

وحيداً كالكرمل في منفاه،
أفتش عن سنبلة تكبر في يتم طفولتها،
وأفتش عن جرح يتوهج تحت رماد الكانونْ
فلماذا لا تأتي السنبلة الوعد»[٢٧]



(٢٢) ن. م. قصدة «العس في نافدة نعبده» ص: ٦٨

(٢٣) «إناء لأزهار سارا، رعتر لأبنامها» محمد القسي دار اس رشد - بيروت ١٩٧٩. فصيدة «محمد التائى يرف الى سارا» ص ١١

(٢٤) ن م. قصبدة «محمد....» ص: ١٤.

(٢٥) ن. م. قصده «وكأنى نحله لا عاصمه» ص ٧٧

(٢٦) ن م قصده «دعوه حاده للرقص» ص. ٩٧

(٢٧) ن. م. قصدة «مقطع واحد من قصده داب مقاطع لأم صلاح» ص. ٨٨.



...وانطفأ المحرّك

ماجد طيفور

جلس في زاوية بيته.... ارتجفت شفته السفلى وتلعثم لسانه وهو ينطق بالصلوات والشتائم واللعنات والتعويذات. جفّ ثغره وليس من ماء يرويه.... الماء في المطبخ والزجاج المتناثر على الأرض يحول دون الوصول إليه... فكر ان يزحف المسافة زحفاً لكنه سرعان ما عدل عن رأيه وقبل بجفاف ريقه وكفّ عن صلواته وتعويذاته ولعناته وشتائمه...

وفجأة أنهمر الرصاص غزيراً على النافذة واخترق بعضه زجاجها، فدبّ الفزع في قلبه ولمس الرعب أطرافه التي بدأت ترتجف وأسنانه تصطك... مدّ يده بسرعة إلى صدره وتلمّس المنطقة حول قلبه. ما زال يدق... تلمّس بقية أنحاء جسده، ما زالت سليمة هي أيضاً، لم يخترقها الرصاص أو الشظايا...

منذ الأنفجار الأول وهو قابع في تلك الزاوية... تيبست ساقاه من الجلوس في وضع واحد ولمدّة طويلة... اقترب من النافذة ونظر بحذر عبر الخارج. دخان... ظلام... ضايقه الدخان... أراد أن يسعل... لم يفعل... حبس نَفَسَهُ وكأنه يبغي العذاب لجسده. حاول أن يحدّث نفسه ويسألها لماذا تعذّب جسده. لم يفعل أيضاً... لم يكن يرغب بالتحدّث مع أحد، حتى مع نفسه... أحسّ بالذنب تجاه وطنه... يجهل سبب هذا الاحساس، فهو ليس مسؤولاً عما يحدث... لماذا يعذّب نفسه إذن؟ أهو نوع جديد من السادية؟ انتابه السعال مرة أخرى فحبس نفسَه بشدة حتى احمرّت عيناه.

طلقات نارية.. تبعها صفير الرصاص بمروره قرب النافذة... ارتدّ مسرعاً إلى الوراء فاصطدم رأسه بجدار الغرفة وسقط على الأرض فوق الزجاج المتناثر الذي انغرس في يديه وصدره. أفقده الألم وعيه وأرسله في شبه غيبوبة...

مضت ساعة... بدأ يستيقظ... وكأن اعواماً مضت وهو على تلك الحال أو ربما دهراً برمّته. عاود النظر من النافذة... الدخان ما زال يملأ الفضاء... فوجىء بمنظر رجل مسلّح على سطح البناية المجاورة وقد صوّب سلاحه نحوه... تجمّد في مكانه والدم في عروقه... تسمّرت قدماه في الأرض ورفضتا التزحزح من مكانها... وكأنه ينتظر مبادرة الرجل المسلح... أغمض عينيه وبلع ريقه... مضت ثانيتان ولم يحدث شيء... مضت عشر ثوان ولم يشعر بأي شيء دخيل في جسده، كرصاصة مثلاً... فتح عينيه... المسلح الملثم ما زال يشغل المكان نفسه على سطح البناية.... سلاحه مصوّب في الاتجاه نفسه، ولكن من الواضح أن الرصاصة التي اخترقت رأسه لم تترك فيه أثراً للحياة...

تعالى صوت انفجار شديد اهتزت له جدران المنزل... لا شك أنها سقطت في مكان قريب! تناهى صفير إلى سمعه، قذيفة أخرى... أمسك رأسه بكفّيه وسدّ أذنيه بكل قوته. نظر إلى الأعلى... مضت ثوان ولم يسقط السقف فوق رأسه... لم تنفجر اذن... ستليها أخرى وأخرى وسيسقط السقف، هذا ما أكده لنفسه...

ترك مكانه قرب النافذة وسار بقدميه الحافيتين حتى وصل الباب... انفجار يلي الأنفجار والبناء يهتزّ... التيار الكهربائي منقطع وعليه أن يستعمل السلالم... وصل الطابق الأرضي بجهد كبير، فالزجاج المتناثر على طول الدرج والأبواب المنخلعة عن مفاصلها من جرّاء الضغط شكلت عائقاً في سبيله...

كانت مختبئة وراء الحائط... جميلة ذات شعر أشقر منسدل على كتفيها وقوام رشيق وكل ما يفتقده رجل أمضى ثماني وأربعين ساعة في غرفة مقفلة وبدون كهرباء...

اقترب منها وحاول أن يبتسم لها باغراء، ولكن الخوف جعل الابتسامة تتحول إلى رجفة بسيطة على شفتيه. لم تمنعه خطورة الموقف من أن يلقي نظرة سريعة إلى بنصر يديها بحثاً عن خاتم ذهبي.... لم يجده ولكنه وجدها تبتسم، له فأطرق رأسه خجلاً واحمرّت وجنتاه وكأنه نسي عمره الذي تجاوز الخمسين بسنتين...

بحث عن شيء ما يقوله لكسر حاجز الصمت بينهما فعجز، إلا أنها أنقذت الموقف:

- كم الساعة الآن؟

- الثامنة صباحاً...
- أعطني لفافة من فضلك.

اخرج علبة الدخان وقدم لها واحدة وأخرى لنفسه. اشتدّ الرصاص في الخارج فتراجعت هي الى الوراء وأسندت ظهرها إلى الحائط.... اقترب منها وأسند ظهره إلى الحائط بجانبها... انتبه أنه حافي القدمين فتورّدت وجنتاه خجلاً وانتبهت هي فضحكت.

تعالى صوت انفجار قريب ارتجّ له مدخل البناية، فبان الهلع واضحاً على وجهها وحاول هو اظهار اللامبالاة وعدم الاكتراث. إنه خائف وخوفه يفوق خوف الفتاة، إلا أنه رجل وأمام امرأة يراها لأول مرة، عدا عن كونها جميلة وصاحبة ابتسامة مشجعة...

- انت خائفة؟
- زال الخوف بوجودك قربي.
- نحن في أمان هنا.
- الحق معك...

أشاح بوجهه عنها وغضّت هي بنظرها... أشعل لفافة أخرى... لم يكن متأكداً مما قاله لتوّه، فكلاهما يواجه الموت حتماً. حاول أن يرسم ابتسامة، إلا أنها جاءت صفراء باردة...

- أتخشى الموت؟
- أنا خائف عليك.
- أنت تسكن هنا؟
- في الدور الرابع...
- لم تسألني من أين أتيت وماذا أفعل هنا، حتى أنك لا تعرف أسمي...
- الحياة قصيرة، فلماذا نضيعها بالأسئلة....
- أنت لا تحب الكلام.

أخرج لفافة أخرى... قدّمها لها، اعتذرت عنها فأشعلها لنفسه...

- أنت تدخّن كثيراً.

نظر إلى لفافته وجعل يراقب شعلتها ودخانها. قال لها:

- لولا هذه الحرب اللعينة لما كُنا التقينا...
- وما أهمية لقائنا ما دمنا سنفترق؟
- قد يطول الأمر حتى نفترق، من يعلم؟
- حسبت الحرب انتهت... لم أظن أنها ستندلع بعد وقف اطلاق النار الأخير... ألم تقرأ الصحف الصباحية؟ كلها أكدت أن الحالة الأمنية في تحسن وأن التقاء الزعماء قريب لحل الأزمة.
- دم الزعماء هو نهاية المأساة...
- أية مأساة؟ الزعماء حريصون على مصلحة البلد، المحرّك وحده هو أساس العلّة...
- المحرّك يدور باستمرار، في كل زمان ومكان، المشكلة في الآذان التي تسمع صوت المحرّك ولا تعرف العطل فيه...
- عمن تتكلم؟
- بدأت أميل لصوت الرصاص....
- كيف أصل شارع فردان؟
- يحرقون البلد بلا سبب ولا غاية...
- هل لديك سيارة؟
- الأبرياء يموتون فقط والقناص يصطادهم واحداً تلو الآخر...
- أشارك صديقة لي شقتها في شارع فردان وقد تقلق علي إن تأخرت.
- الباحثون عن لقمة الخبز هم الذين يموتون...
- كم الساعة الآن؟
- أعداء السلام... هادمو الحضارة... قتلة الجمال... ستريهم الأيام كم كانوا على جهل....
- لا بد أنها قاربت التاسعة.
- المحرّك هو الأصل....
- أنا ذاهبة!
- المحرّك هو العدوّ، والعدو هو هيكل السيارة، وتلك واحدة من طابور سيارات، وكل تلك تدفع بنا إلى الضلال عن الطريق الأصلية...
- ألا تودّ أن تسألني عن أسمي قبل أن أذهب؟
- العالم كله يقف على رأسه، لم يعد يعرف سوى القتل...
- أسمي سمر!
- حتى في القبر يستقبلك ملاكان بالمطارق ويطيحان بها رأسك...

...

- والله الحشيشة أرحم من الجميع...
- هل لديك راديو؟ أريد أن أسمع الأخبار.
- المسرحية لم تنته، والسياسيون يرتدون باروكات كالعاهرات. العدو يتراجع وقواتنا تحتل المقاعد الأمامية في المسرح...
- أنا ذاهبة.
- لم يعد للناس همّ سوى العيش وبأية وسيلة كانت. الفضيلة بالنسبة لهم أن يكونوا أحياء فقط، وعندما يموتون تموت الفضيلة معهم...
- لم تقل لي ما أسمك.... على كل حال أنا تأخرت... يجب أن أذهب.

مدّت يدها إليه... أمسك بها وقرّبها حتى لامست خده... تعجّبت... قرّبها منه وكاد صدرها يلامس جسده.. طوّق بشفتيه شفتيها وغرس صدرها في جسده... أبعدها عنه قليلاً وراح يتأملها... لم يعد يفكر بالموت ولا بالقتلى الأبرياء ولا بالمقاتلين خلف المتاريس...

ابتعدت عنه... حاول أن يتبعها ولكنه تذكر أنه حافي القدمين.... وظلت تمشي مبتعدة وهي تلوّح بيدها... لمع شيء أسود على سطح البناية المجاورة... لحظات وانهمر الرصاص عليها... سقط الرجل أولاً ثم تبعته الفتاة، وانطفأ المحرّك...

بيروت

لوحات عادية جداً

محمد طيب شلار

- ١ -

تزدحمُ الأرجلُ في باب السوق،
وتنفصلُ الأوجهُ، والأسوارُ..
تمدُّ مناكبَها نحو الشمسِ.
الأعينُ في اللاشيء تدورُ،
الأيدي.. تحضُر، تذهبُ
يبتعدُ القادمُ من صدري، ينكسبُ
تدوسُ الأرجلُ خفقاتِ القلب،
وتنسحبُ.

- ٢ -

قال الأولُ:
هذا نهرٌ دمويٌّ
يرسمُهُ الأطفالُ إذا جاءوا
قال الثاني: هذا وَلَعٌ
ينهمرُ.. إذا انفضّ السُّمّارُ
وضاعوا
قال الآخرُ:
لستُ أرى رأياً ما
فلْنترك نقطة بدْءٍ
يتسربُ منها الضوءُ الباهتُ
فالشمس.. إذا نفضتْ في الدربِ جدائلَها
أنكمشُ.
ضحك الرجلُ الجالسُ في أسفل سُلّمهمْ
وارتجفَ الآخرُ فزعاً،
والأول والثاني اختفيا
والنقطة صارتْ نهراً
وأطلتْ شمسٌ.

- ٣ -

ليستِ السفنُ تشتكي الآن، ألواحَها
ليستِ الأرضُ غيّرتْ جلدها
إنهُ الوقتُ،
عقرباهُ اللدودان،
وجهُهُ الناحلُ،
صمتُهُ،
وانطفاءاتُ دقّاتِهِ، دقةً
دقةً..
أفسحوا.. أفسحوا
إنهُ هاربٌ من دمه.

- ٤ -

يغادرُ كلَّ الشرايين،
يبصقُ فوق الرمال.
دمٌ.. ملَّ دوراتِهِ،
خاصمتْهُ الحدودُ،
انتحى خفيةً بين قضبانهِ،
أيها الدمعُ!
هذا الجنونُ اشتعالْ.
مثخناً بانطفاءاتهِ.. كوكباً
كوكباً
- مرحبا
كنتُ أعلمُ أنّ المواعيد مقفلةٌ بالدموعِ،
المُدى مشرعاتُ الحنينِ،
الكُريّاتُ ثرثارةٌ كالرجالْ.
هنا يسقطُ الزائفون،
ويشتعلُ الجمرُ في راحة الابتهال.

حمص

في سبيل ارتقاء المرأة

تأنيث المجتمع

بقلم: روجيه غارودي
ترجمة: جلال مطرجي

إن خطر الأحتواء السياسي لحركة النساء أكبر من أي خطر ستتعرض له حركات التحرير الأخرى.

فضمن نطاق حركة العمال، كانت فأن احدى المهارات الفائقة للسلطات المحافظة كانت أن استمالت إليها بعض القياديين النقابيين أو المنتمين للحزب الأشتراكي ودستهم في أجهزة الدولة، متخذة منهم اداة لممارسة السياسة نفسها والتدابير الزجرية ذاتها ضد العمال، بعد أن نكّرتهم بألوان وصفت باليسارية.

وفي أبان انحسار الأستعمار، سمح لبعض قياديي الحركات المناهضة له من خريجي الجامعات والمدرسين على السياسات الأوروبية والأميركية، كما في أفريقيا مثلاً، بأن يحلوا محل المستعمرين البيض القدامى، للإبقاء، بوسائل أخرى أكثر حذراً، على العلاقات الأستعمارية القديمة الهادفة إلى السيطرة والاستغلال.

وبحجة «الأفرقة» أمكن ببراعة تشغيل نمط الأضطهاد نفسه في سبيل احلال رجل ذي بشرة سوداء محل رجل ذي بشرة بيضاء.

وكذلك بعد حربين عالميتين لعب فيهما النساء، بالضرورة، وأثناء الغياب الطويل للرجال المجندين، دوراً أكبر في الحياة الإقتصادية والإدارات والسياسة، لم يصبح مستحيلاً فحسب عدم الأعتراف لهن بأن يَنتخبن ويُنتخبن (مع أن عدد النواب النساء ما زال منذ «التحرير» يتراجع)، بل وجب أن تدون في القانون المعادلة الاقتصادية القائلة: «إذا تساوى العمل، تعادل الأجر» (مع أن هذا المبدأ خرق بأستمرار، وأن التمييز لا يزال قائماً عملياً بأشكال مختلفة). وقد اعترف لهن بإمكانية الدخول إلى كبريات المدارس وتسلم أعلى الوظائف (مع أنه، إذا كان ثمة في دورات التخرج أمثلة رائعة اثبتت أن النساء كان يمكنهن التفوق، فإن عدد اللواتي رُقّين فعلياً منهن، كان يبقى محدوداً جداً)، في حين أن النظام الذكوري لم يوضع قط موضع البحث.

وعلى الرغم من مضاعفة جماعة الناخبين، فإن علاقة القوى السياسية لم تتغير عملياً، لأن اساليب التلاعب بالأنتخابات نفسها وبُنى الأحزاب نفسها واشكال تنظيم السلطة نفسها والأهداف الاجتماعية نفسها، هي التي بقيت سائدة.

والحصيلة الإجمالية كانت أن هذه التحررية الظاهرة تجاه النساء:

١ - لم تمارس إلا بالنسبة لبعضهن، وهن أقلية ضئيلة.

٢ - أن هذه التحررية لم تغير شيئاً في النظام الذكوري القديم حين ادخلت بعض نساء رُبين داخل هذا النظام وتَقولبْن به.

فلا يكفي إذن، لتحقيق تغيير جذري، الأكتفاء بتبديل كمّي يتيح للنساء، بالأولوية والغالبية، الوصول إلى الوظائف القيادية في الاقتصاد والسياسة والثقافة، من أجل بلوغ ما كنا قد اسميناه قبْلاً «الكتلة الناقدة». بل ينبغي بطريقة «التفاعل المسلسل» نسف النمط القديم وبالتحرّك نفسه إعداد «تخطيط من أجل مجتمع بديل، حسبما تكتبه «ماريا ده لورد بينتا سيلغو»[1]. ولنقل بوضوح: ينبغي أن نتوجه نحو تأنيث صحيح لمجموع العلاقات الاجتماعية.

وهذا لا يعني إنكار إسهامات الرجال، بل رفض اعتبارها قاصرة عليهم وممثلة وحدها للإنسانية جمعاء.

وهنا ينبغي بيان المغالطة التالية: فقد يُستَند أحياناً إلى واقعة أنه تاريخياً وُجدَ قليل من النساء المبدعات. بإمكاننا ترداد القول نفسه بالنسبة للأرقاء وعبيد الأرض والصعاليك أو الشعوب المستعمرة: فأية ظروف خُلقَت لإعطائهم إمكانية كاملة للتفتح؟

بالإضافة إلى ذلك، وعندما تُتيح ظروفُ استثنائية لبعض النساء أن يَبلُغْن امكانية الخَلق، فيقتضي التشديد على الأسلوب النوعي العائد لهن وعلى إسهامهن الخاص في الأبداع.

ففي جميع المجالات يوجد تخصيصاً اسلوب أنثوي لخلق

(١) المرجع المذكور ص ٣٦.

وادارة البُنى ولخلق وتطوير الثقافة.

وفي مجال العديد من الأمثلة الموضّحة لنوعية هذا الأسلوب، أود أن أذكر ثلاثة منها تعود إلى:

١ - السياسة.

٢ - الفنون.

٣ - العقلية والأيمان.

إن تحول العلاقات الإنسانية - وهذا ما يجب قوله منذ البداية - مستحيل ضمن اطار بُعْد «محافظ» يرفض بحكم تعريفه أي تغيير اساسي للنظام القائم.

واروع مثل، في هذا المجال، تقدمه لنا السيدة تاتشر في بريطانيا العظمى. إن الأمر لا يتعلق بشخصها ومواهبها أو مزاياها وإنما يتناول مسألة وظيفية. فنحن لم نفتأ نكرر منذ بداية هذا البحث بأن ما يُميز الأنثوي عن الذكوري ليس فارقاً بيولوجياً. وبالتالي فلا يفيد شيئاً استبدال شخص يرتدي بنطالاً بشخص يرتدي تنورة للقيام بالوظيفة نفسها. أي خدمة نظام السيطرة والمحافظة نفسه. إن السيدة تاتشر، مهما كانت مزاياها الخاصة و«أهليتها الأنثوية» فإنها بحكم منصبها على رأس الحزب المحافظ والحكومة، تمارس ازاء النظام الذكوري الدور المحافظ نفسه والتدابير القمعية نفسها كأيّ من زملائها الرجال.

وباستطاعتنا أن نورد كلاماً مماثلاً بشأن السيدة «اليس سونيه - سايته». فالإحتقار الذي تبديه تجاه الحركات النسائية[٢] ليس إلا مظهراً ثانوياً ونتيجة للوظيفة التي قبلتها ضمن جهاز محافظ في أساسه يتولى خدمة النظام نفسه والطبقات نفسها.

صحيح أن السيدة «سيمون ڤايل»، ضمن الجهاز نفسه، واياً تكن انتماءاتها السياسية، قد خدمت، بشأن نقطة حاسمة - هي الإجهاض - وبكثير من الشجاعة والوضوح، قضية النساء ومن ورائهن مجتمعنا الفرنسي، وذلك ضد جميع النزعات المحافظة الحزبية أو في الكنيسة المؤيدة للحكم. ولكن إذا ما تحرينا الدقة، لا يسعنا إلا أن نتساءل إذا كان ما طُلب إليها أن تمارس مواهبها في قطاع آخر بأن تترأس جمعية لا سلطان لها، إنما كان بسبب تصرفها هذا المقرون بتفهم نسائي خاص وقوة ارادة لا يعتريها وهن؟

وفي زمننا الحاضر، وضمن نطاق مدنيتنا الغربية، لم نُعْطَ إلا مثلاً واحداً عن امرأة رئيسة للوزراء حاولت أن تقدم سياسة أخرى ونهجاً آخر للسياسة: هذه المحاولة امتدت فترة قصيرة: خمسة اشهر من أول آب سنة ١٩٧٩ حتى ٣ كانون الثاني سنة ١٩٨٠ كانت خلالها السيدة «ماريا ده لورد بنتا سيلغو» على رأس الحكومة البرتغالية. خمسة أشهر هي فترة قصيرة وقصيرة جداً لتحقيق نمط جديد للمجتمع أو حتى ببساطة عرض مشروع بهذا الشأن.

ولكن كنا قد أُعطينا أيضاً وقتاً أقل خلال الأشهر الثلاثة التي عاشتها «عامية باريس»، لمحاولة استجلاء ما كان يمكن أن تكونه اشتراكية ديموقراطية مباشرة مقرونة بتسيير ذاتي ولامركزية اتحادية.

وقد زاد في صعوبة تحقيق التجربة في البرتغال أن دكتتورية «سالازار» كانت منذ عام ١٩٣٣ قد دوّنت في الدستور البرتغالي: «إذا كان جميع الأشخاص متساوين أمام القانون، فالنساء لا يمكنهن ذلك بسبب اختلاف في الطبيعة ولصالح العائلة» وأن هذا النص لم يُلْغَ تماماً إلا عام ١٩٧٥ مع نشوب ثورة القرنفل.

وضمن نطاق هذه الظروف وبعد أن جمَّدت صراعات الأحزاب الدامية خلال أربع سنوات الحياة السياسية الجديدة، دعيت السيدة «بنتا سيلغو» لاستلام الحكم. وهي مسيحية مستقلة عن الأحزاب ولكنها مجسّدة لآمال ثورة القرنفل وجميع القوى التي حققتها (وهكذا اجتذبت إليها احقاد من يحنون إلى الماضي العنيفة). وقد عرفت من خلال تمرسها في الحكم أن تحافظ فيه على «لحمة الشرعية الثورية».

من الممكن، حتى من خلال هذه الحقبة القصيرة، أن نستخلص من تصرفها السياسي ما كان يمكن أن يحقق تأنيث السياسة، أعني ليس تغيير المؤسسات فحسب، بل تطوير الحياة وتحول العلاقات بين السلطة والمواطنين.

وأول الملامح المؤثرة لهذه السياسة يُستخلص من التدابير المتَّخذة والقوانين المنشورة.

وعلى العكس من نهج السلطات التقليدي الذي يبدأ بالتداول مع القوى الكبرى المنظَّمة ومع تلك التي تملك قدرة المطالبةوالضغط، أي الأحزاب والنقابات والكنائس والمجموعات الصناعية أو الزراعية، فإن حكومة السيدة «بنتا سيلغو» وجهت عملها نحو كل ما كان يمس أولاً طبقات السكان التي كانت لا تملك أية قدرة على المطالبة أوالضغط، اعني الأشخاص المسنّين والمعاقين والأولاد. وقد أنشيء - على مستوى القاعدة - نظام ضمان اجتماعي مكتمل - يتناول مليوني برتغالي من أصل عشرة ملايين - لصالح هؤلاء انفسهم الذين كانوا لا يستندون إلى أي «حق» أو أي سلطان لفرض مطالبهم.

إن مثل هذا الموقف يقلب جذرياً تقاليد السلطة السياسية، لأن تحمل اعباء المجتمع التي لا يرغب أحد في النهوض بها، ليس مرتبطاً بقوة أي تنظيم ولا بعمل المعنيين ومساهمتهم في تسيير المجتمع ولا حتى بأي حق، بل بمجرد كونهم مخلوقات بشرية. وهكذا فقد اصبحوا، بشك متناقض، ذوي امتياز بالنسبة لأولويات الحكومة المُلحَّة لأن «المساواة ازاءهم تشكل ظلماً» حسب تعبير السيدة «بنتا سيلغو».

الميزة الثانية لهذا الإجراء السياسي هي نزع صفة القداسة عن السلطة والغاء طابعها الطقسي. وقبل كل شيء إنهاء ثنائية سلطة تفرض أو «تمنح»: فالمواطن ليس موجوداً بالنسبة للسلطة، وكذلك لم يُخْلَق الإنسان للعمل أو الاقتصاد، ولكن العمل والاقتصاد في سبيل الإنسان.

وهكذا فإن ما يوضع قيد المحاكمة هو اساس مجتمعنابالذات

(٢) راجع مجلة ف. مغازين العدد ٣٢ تشرين الثاني ١٩٨٠.

أي غايات السلطة السياسية والعمل والإقتصاد

حق الإنسان بالحماية من قبل المجتمع، بالإستقلال عن علاقته بالعمل.

حق الولد بهذه الحماية بالإستقلال عن وظيفة اهله. كل هذا يفترض أن الدولة ليست موزعة للهبات وأن الإنسان لا يلزم بأن يعترف لها بأي جميل، بل إن كل واحدة من وظائفها ليست إلا تلبية لمطالب تصدر عن الفرد بمحض صفته الإنسانية. ومهمة السلطة لا تتعدى كونها مماثلة للمهمات اليومية لأي شعب. فلا يتوجب عليها إذن أن تحيط نفسها بشعائر ورسميات خاصة. لقد اعلنت السيدة «بنتا سيلغو» في خطاب التنصيب: «سنعير انتباهنا لصمت هؤلاء الذين يبقون في مجتمعنا بلا صوت».

بهذه الروح، أعطي الدعم للتوظيفات في التعاونيات الزراعية في انحاء البلد دون هؤلاء الذين كانوا في لشبونا أو باريس يستوفون دخل الأراضي التي كانوا لا يحرثونها. وبالروح نفسها صار تشجيع سياسة زراعية ترمي إلى الإكتفاء الذاتي الغذائي (في بلد مثل البرتغال يستورد ٦٠٪ من قوته) عوضاً عن الاكتفاء بتشجيع بعض شركات التصدير الكبرى القادرة على منافسة المنتجات الأجنبية (على غرار ما يقوم به النظام القائم حالياً في فرنسا) وذلك بأن تغدق عليها المساعدات وتمنحها المزيد من الامتيازات، فتزداد تبعية البلاد وتصبح ذيلاً للسوق العالمية و «عالماً ثالثاً» نامياً تقريباً.

إن مثل هذا النهج في ممارسة السلطة بإشراك الشعب بأكمله فيها من شأنه أن ينزع صفة الأحتراف عن السياسة حتى يتسنى لكل فرد في أي وقت أو أية مناسبة أن يُسهم فيها فعلياً بممارسة هذه الوظيفة أو تلك. وهنا أيضاً فإن تبدّل الذهنيات كان يؤدي إلى أبعد بكثير من الإنجازات السياسية. إن إحدى شخصيات الواجهة في ثورة القرنفل، «ملو انتين»، نفذ مباشرة إلى جوهر هذا العمل فقال عن السيدة «بنتا سيلغو» «بأنها كانت تبدي، عبر السياسة تعاطفاً حمياً مع الأشياء والأشخاص. وأن كل فرد، ومذ مسَّه الأمر في الصميم، كان يشعر أنه أدنى إلى مراكز القرار وما كان ليتردد قط في التعبير والإسهام.

إن مثل سياسة الأمل هذه تتطلب جهداً مستمراً نحو اللامركزية. وهي إحدى الملامح المميزة لفترة «تأنيث» السلطة تلك في البرتغال.

ولقد استُشيرَت بأستمرار كل الهيئات التمثيلية لجموع المواطنين. ليس النقابات والأحزاب فحسب، بل التعاونيات وجمعيات المستهلكين والجمعيات الثقافية ذات المبادرة الشعبية وجمعيات المستأجرين والأحياء. وبدون تردد، لم تُتخذ المقررات في ليشبونا فحسب، على مستوى البيروقراطية الكبرى المركزية والمكتظة دوماً. بل كانت تُتخذ محلياً، في كل منطقة حيث كان الوزير الأول يأتي ويستمع إلى المُنتخبين المحليين ويستشيرهم كما كان يفعل بالنسبة لجموع الأهالي المعنيين الذين كانوا يُدعون إلى إبداء الرأي بناء على اقتراحات المُنتخبين المشار إليهم.

إن المعضلات الكبرى يمكن عندئذ أن تُثار انطلاقاً من المشاكل الواقعية: ففي وسط البرتغال، وبما أن حرائق احراج الصنوبر كانت تستمّر في التسبب بأفدح الأضرار، فإن الوزير الأول لم يكتف بالحضور والقاء الخطب في الأهالي واعداً اياهم بمساعدة الدولة المالية. بل انتقلت (أي رئيسة الوزراء) محلياً مع الوزراء المختصين واستمعت إلى مقترحات رؤساء البلديات وملاحظات السكان. وقد تبين أن الحرائق كانت تمتد بتلك السهولة بسبب نظام الملكية الخاصة الذي كان يُحظّر على نواطير الأحراج التدخلات الوقائية (كإقامة مقاطع الحريق التي تتجاوز حدود الأملاك أو حراسات واشغال الصيانة الضرورية). هذه المشكلة لم تُحلَّ باتخاذ مواقف ايديولوجية بعيدة عن الواقع بشأن حق الملكية أو بإقدام المراجع العليا في الدولة على توزيع المساعدات المالية، بل بموجب اتفاق مزدوج داخل صفوف صغار الملاكين من جهة وبين هؤلاء والأجهزة العامة المكلفة بالحماية ضد النار من جهة ثانية.

هذه الأمثلة تتعدى كثيراً حدود النُكتة: إنها تعبر عن اتجاه سياسي أساسي يهدف إلى تشجيع تحمُّل المواطنين اعباء السلطة بأنفسهم واسهامهم الشخصي والجماعي في الإدارة.

وعلى صعيد مسالة آخرى، هي مسألة الصحة، فإن الأسلوب نفسه الذي استخدم انطلاقاً من قانون - ملال(*) ادَّى أيضاً إلى تفسير النظرة التقليدية لمفهوم تكنوقراطية طبية معينة: فعوضاً عن التوظيفات الضخمة في بعض المؤسسات الاستشفائية الكبيرة الباهظة والمُجمَّعة في الحواضر المُدُنية، يعمد المسؤولون - على مستوى الأرياف والقرى والتجمعات الصغيرة - إلى الإكثار من الوحدات المتعددة النشاطات لإجراء الأسعافات الأولية فيما خص الحالات العادية وغير الخطرة، ثم التوجيه في حالة الأمراض أو الحوادث الأكثر تعقيداً أو خطورة نحو مراكز ذات أهلية عالية وتجهيز أوفر. وبهذا الثمن يتم إضفاء الطابع الديموقراطي الحقيقي على التطبيب، وذلك بربط هذه اللامركزية بجهود وقائي وتحمُّل الفرد إلى اقصى درجة اعباء صحته الخاصة[٣].

وهكذا ذكرنا ببساطة بعض الأمثلة عن هذه اللقاءات مع الأمل، حسب مشاريع واحلام نيسان البرتغالي لنبين بأية روح سلكت «ماريا ده لورد بنتا سيلغو» طريق تأنيث المجتمع والسلطة.

ولكننا نكون قد اغفلنا النبع العميق لهذا التبدُّل إذا ما ضربنا صفحاً عن حجمه المسيحي.

ليس المقصود أن السيدة «بنتا سيلغو» انتهجت «سياسة مسيحية». إذ لا يوجد في التاريخ سياسة مسيحية، إلا تجاوزاً في التعبير ورياءً وكذباً. ولكنها دشنت اسلوباً مسيحياً في ممارسة السياسة. أولاً عن طريق نزع صفة القداسة عنها، لأن التعالي

(*) قانون يحدد المبدأ ويترك للحكومة سن الأحكام التنظيمية (ملاحظة المترجم).

(٣) في فرنسا قدَّم الدكتور «جيلار ده سان حيل» في هذا الأتجاه اقتراحات مُثيرة للغاية في كتابه: علم البيئة الطبية، هدف الصحة، مشورات «برس فرانس» توزيع الطبيعة والتقدم ١٩٧٣ قصر مشماراند.

فوق الوجود المادي وحده يمكنه أن يُضفي على الأشياء الطابع النسبي: السلطة والمال وحتى حكمتنا المتعجرفة، وقد كتبت تقول: «ليس ثمة إلا الله لتجاوز الأصنام»[٤]

يقتضي استبعاد سوء فهم اساسي: صحيح أن كل سياسات الكنيسة لا سيما الكنيسة الكاثوليكية في الغرب كانت تنزع إلى الإضطهاد ازاء النساء خاصة والشعوب عامةً. وذلك لسببين: أولاً - لأن الكنيسة اصبحت، منذ ستة عشر قرناً ومن عهد قسطنطين، رومانية وحتى امبريالية وفي خدمة الإمتياز الاقتصادي والاجتماعي. وثانياً - لأن هذه الكنيسة - وقد وُلدَت ونمت في مجتمعات ذي طراز ابوي واحتكرها الرجال على جميع مستويات اكليروسها - بقيت دوماً ترتيبية، متسلطة ومعادية من حيث المبدأ لكل ما هو نسائي.

إن تدشين اسلوب مسيحي في ممارسة السياسة لم يكن يعني اضفاء الأكليركية عليها، بل الطابع الإنساني. إن اقتراب السلطة من المسيحية بالنسبة للسيدة «ماريا ده لورد بنتا سيلغو» لم يكن إلا نهج حكم مكتمل الإنسانية. وإذا كان جهاز الكنيسة في مجموعه لم يمنحها دعمه وترك اليمين التقليدي يوقف تجربتها، فتلك فرصة تاريخية قد ضاعت، ليس بالنسبة للكاثوليك البرتغال، ولكن بالنسبة لجميع هؤلاء الذين يحاولون اعطاء السياسة بُعْد الإيمان.

ومرة أخرى في التاريخ وبالنسبة لجهاز الكنيسة وللملايين الذين نؤثر عليهم ويريدون أن يكونوا كاثوليكاً، فقد علت روح الطبقة على روح الإيمان وكان البرجوازي اقوى من المسيحي.

وأن تكون امرأة قد ارادت أن تكشف داخل المسيحيّة «ما بقي مستتراً على مرّ العصور، من نظام المجتمع الأبوي والملتزم بالأعراف»[٥]، فقد بدا ذلك لهم شائناً. إن سقوطها كان انتقاماً لخدم الكنيسة، حسب تعبير احد الصحفيين الملحدين.

وإذا ما ألححتُ بهذه الشدة - مع علمي بأن ذلك معاكس للتيار داخل الحركة النسائية والحركة الإشتراكية على السواء، أو بشكل متناقض، داخل الكنيسة - على البُعد الإيماني كشرط ضروري لتحرير النساء كما وتحرير سائر البشر، وكذلك تحرير الكنيسة من جميع قيود المحافظة، فذلك لأن قَدَرَ المسيحيين، بأسم كل ما هو حميمي في ايمانهم، أن يتصدروا بعزم موجة التحرير في زحفها الكبير.

لقد اثار هذه المسألة الأب «جان ڤينانية»، وإن استعمل بعض الأحيان لغة قديمة، فشدَّد على أن مأساة الفصل بين الرجل والمرأة كانت منذ البدء، علاقة تصدع في «نية الله» أعني تصدعاً في المشاركة والحوار. فقد كتب يقول: «الثالوث يعني أن الله ليس فرداً متوحداً، بل هو كمال ومشاركةٌ بين كائنات ضمن إطار لامتناه من الحب»[٦] والقول بأن الله يخلق الإنسان وفق صورته، يعني أنه يُبدِعه ليس خالقاً فحسب بل بمثابة مجمَّع من الأشخاص.

إنني ما فتِئت أردد، ولو صرختُ الف سنة في الصحراء، أن اشتراكية غير مبتورةٍ من بُعدها الانساني الخاصّ لم يكن بوسعها عدم الانفتاح على ما وراء نطاق المعرفة، وإلا استحالت إلى مذهب انساني مُغلق، إلى ستالينية جديدةٍ كنت قد عشتُها فترة كافية لأعرف أحسن من أي كان، حدودها وآلامها وجرائمها.

وكذلك اؤكد بدون تردد، ولو أثرتُ بعض الحركات النسائية القصيرة النظر وعاكستُ بعضَ المذاهب الاشتراكية المنطلقة نحو المنازعات الضخمة حقاً للأكليروسية القديمة، أنه بالنسبة لمن لا يَلِجُ المستقبل قهقرةً مبهورَ النظر ببساطة بالماضي وإنما يسير نحو المستقبل كمن يقتحم النار، بضمير يدرك بوضوح لتهديداته المستحدثة وامكانياته غير المؤملة، أؤكد انه بالنسبة لمثل هذا الشخص فإن الكمال الإنساني والاشتراكي واكتمال النزعة الإنسانية المُرحبَّة بالأتجاه النسائي، لا يمكنها تجاهل الإيمان ولا تجاهل المرأة.

* * *

لقد اتينا، إلى هنا، على ذكر البُعْد النسائي للسياسة وعلينا، على الأقل، أن نبين ما هو هذا البعد في العلوم والفنون والعقل والإيمان.

«ماري كوري» وابنتها «ايران» - المرأتان اللتان كانتا، مع «انطوان بكرال» و«بيار كوري» و«فردريك جوليو - كوري»، الأصل في أعجب أكتشاف في زمننا الحاضر: اعني الأشعـاع الذاتي الطبيعي والإصطناعي - لم تكونا فقط انتصارات لعلم الفيزياء بصورة عامة. يُميز البعض غالباً بين الفيزيائيين الذين سيتعلقون بصورة خاصة بالفيزياء النظرية وبين المُختبرين، وذلك ليس بقصد الفصل بينهم، بل لأن كل فئة تُشدِّد بصورة خاصة على أحد جوانب هذا العلم الرئيسية. إن اروع مثل عن انتصارات «الفيزياء النظرية» يقدمه لنا انشتاين الذي كان يطمح بأن يَرُدَّ إلى قاعدة اساسية واحدة لنواميس المادة والطاقة الأكثر عمقاً. وعلى هذا الخط يُسجَّل في فرنسا «ده بروغلي». وفي الجهة الأخرى من المحور، ودون أن نتجاهل طبعاً الدور الأساسي للنظريات التوحيدية والمذاهب، يقع مُجرِّبو المختبر وفي طليعتهم «ماري» و«ايران كوري». وعلى الخط نفسه تميَّز الفيزيائيون الذين كان تأثيرها عليهم الأشد: «بول النجفان» الذي أحبَّ بشغف «ماري كوري» والذي، سحابة حياته كلها وعلى الرغم من اقتناعه بالنظريات الأكثر منهجية كنظرية «انشتاين» مثلاً، تعلَّق بلحظات القطيعة والتماس العملي مع الواقع. لقد شرح لي ذات يوم الخطوط الكبرى لكتاب في الرياضيات مخصص للأولاد والذين، على العكس من الكتب الأخرى التي تصور غالباً الرياضيات كعلم استنتاجي شبه موصى به ومنزل من السماء، يجعل هذا العلم يعيش ضمن

(٤) المرجع المذكور ص ١٥٤.

(٥) المرجع المذكور ص ١٤٦

(٦) جان ڤينانية، المرأة، كلمه الله ومستقبل الرجل، المنشورات العالية، باريس ١٩٧٢ ص ١٨.

نطاق تاريخه الذي هو تاريخ فيزياء كل مرحلة حاسمة تولّدت من معضلات واقعية ذات جذور في «أرض أكلة الخبز».

«فردريك جوليو - كوري» الذي كان ينتمي هو أيضاً إلى «سلالة» المختبرين المهرة، نمّى، فضلاً عن ذلك، وقوّى لديه بفضل مشاركة امرأته «ايرين» الكاملة في هذه النقطة، الحِسَّ العميق بالمسؤولية والإلتزام العلميين: فبعد أن انقذ «الماء الثقيل» الذي كان من شأنه أن يتيح لهتلر بأن يكون أول من حقق سلاحاً ذرياً، رفض «فردريك جوليو - كوري»، بالإتفاق مع «ايرين جوليو - كوري»، وفيما كان يتولى مفوضية الطاقة الذرية، صُنع القنبلة فكان من جراء ذلك أن عُزِل من وظائفه. ولم ينقطع منذ ذلك الحين، ومنذ «نداء ستوكهولم» الذي كان الباعث إليه، عن العمل في سبيل منع استعمال السلاح الذرّي بلا قيد أو شرط.

وهكذا يبدو ذا مغزى أن تكون امرأتان، «ماري» و«ايرين كوري» قد لعبتا في آن مثل هذا الدور في اكتشاف الإشعاع الذاتي الطبيعي والإصطناعي، وأن تكون احداهما «ايرين» قد لعبت الدور نفسه في الكفاح من أجل عدم استعماله لأغراض غير انسانية.

* * *

الفنون تعطينا أيضاً امثلة ساطعة عما تقدمه النساء من اسهام خاص في هذا المجال.

إن الرقص الكلاسيكي كان قد أصبح منذ ثلاثة قرون «لُغَةً ميتة» من «بَلتزار ده لوجويه» الذي عرَّف رقص الباليه «بأنه تركيب هندسي من عدة اشخاص»، إلى «بيار بوشان» الذي قنَّن الأصطلاحية الأكاديمية منذ أول القرن الثامن عشر، ومن الفرنسي «ماريوس بتيبا» الذي جعل الرقص الكلاسيكي البروسي في القرن التاسع عشر طقوسياً، إلى مُوقِّع الرقص، جورج بلانشين، الروسي الذي حرص على اضفاء التقنين نفسه على الرقص الكلاسيكي في الولايات المتحدة.

ثمّة استثناء واحد يتعلق بمحاولات «جورج نوڤار» (١٧٢٧ - ١٨١٠) الذي جرَّب أن ينزع عن الرقص البراعة الفنية المجرَّدة بتقرِّبه من الحياة ومآسيها، الأمر الذي أدّى به إلى الطرد من الأوبرا وانهاء حياته منسياً.

كان ينبغي الإنتظار حتى يرتقي، إبّان القرن العشرين، جيلان من النساء النابغات في الولايات المتحدة، إلى ذَرْوة الخلْق التوقيعي، فينهض الرقص أخيراً ويسترد نزعته الشهوانية أو الطقسية ويستمد من الحياة ومآسيها نسغاً جديداً.

إنه من السهولة بمكان ادراك ما سُلك من الطريق وما أُنجز من تحرير هذا الفن، لا سيما وأنه بأستطاعتنا، عَبْر ازواج شهيرة، وبوضع الأطراف إلى جانب بعضها تقريباً، أن نُقارب بين مراحل الإبداع الذُكوري والإبداع النسائي.

إن باعثة تجديد فن الرقص كانت «ايزادورا دانكان» التي لم تكن لتجد في الرقص تقنية خاصة، بل رمزاً لعمل الحياة و«تعبيراً عن الحرية».

إن المفارقة مدهشة بينها وبين المخرج الشهير «غوردون كرايك» الذي كان، لوقت ما، رفيقها. ففي كتابه «فن المسرح» يبسُط مفهوماً جمالياً ومفهوماً ذُكورياً فقط للحياة، مناقضاً تماماً لمفهوم «ايزادورا دانكان». ففي رأيه أن الممثل، في إطار مملكة المسرح التي يُعتبر المخرج ملكها، لا يتعدّى أن يكون «دُمْية كبرى» «حوِّلْ جسدك إلى انسان آليِّ مطيع كلياً» (ص ٦٥). وهذا المفهوم «الملكي» والمتسلط للفن هو تعبير عن موقفه العام ازاء الحياة والمرأة. فقد كتب يقول (ص ٥١): «إن قوة المرأة تكمن في استمرارها على مساعدة الرجل والإقتداء به... إن أعلى درجات الحكمة عند المرأة هي الإطاعة». وعلى الرغم من الحب الشديد الذي جمع لفترة من الزمن بينهما (كان غوردون كرايك يقول لايزادورا دانكان :«انتِ تجسيد حي لأحلامي») فإن «ايزادورا دانكان» انتهت بقطع علاقتها به. فبالنسبة إليها كان الباليه الكلاسيكي، وما فيه من آلية الدُمى، وعلى النحو الذي كانت تمارسه في رُوسيا مدرسة الباليه الأمبراطورية صانعة «المسوخ الفاتنة»، كان هذا الباليه «التعبير عن آداب المعاشرة القيصرية» التي بقيت سنة ١٩٢١ حيّةً داخل العهد الجديد بعد الطبقات القديمة. وقد فضّلت أن تتابع مع غير «كرايك» حلمها التحرري عن طريق «بكانال تَنهوزر» التي عهد بها إليها، في بايرئت، «كوزيما فاغنر»، أو عَبْر تطلعات ثورة تشرين عندما اقترح عليها «لونا تشارسكي» أن تنشيء لنفسها مدرسة رقص ضمن إطار روسيا الجديدة.

زوجـان استثنائيـان، هما «روت سان دني» وزوجها «تادشَوْن»، كانا أصل الرقص العصري في الولايات المتحدة، وذلك بإنشاء مدرسة أغنت مصطلحات الرقص بما ضمته إليه من رقصات غير غربية واعادت إليه كامل معانيه الإنسانية والطقسية.

كان «تادتشوْن» عالماً باللاهوت قبل أن يكون راقصاً، وكان ابرز مُنظِّري هذه العصرانية: فقد نفَّذ بنفسه في الهند رقصته «شيڤا» وكتب يقول: «وجدت ثمَّة مفهوماً جديداً للرقص كنشاط لله».

«روث سان دني» - وقـد صمَّمت عـلى تحرير الجسم وحركاته، انفصلت في نهاية المطاف عن «تادتشون» عندما اراد أن يشكل فرقة مؤلفة فقط من الرجال وأن يُحدد، في مؤلفاته النظرية، تصنيفاً للحركات الذُكورية المحضة أو النسائية المحضة عائداً هكذا إلى الإزدواجيات القديمة، في حين بذلت «روث سان دني» حتى النهاية قُصارى جُهدها للإبقاء على الوحدة الأولى للرقص والحياة.

هذه الحركة بلغت الذروة في ميدان الرقص التوقيعي، مع «مارتا غراهام» التي خلقت الرقص العائد لعصر القلق والتمرد. فالرقص بالنسبة إليها هو «اتحاد الروح والجسد في تجربة الحياة، اتحاداً لا انفصام له».

هذا الإحتفاء بالحياة يجعل منها أكبر مؤلفي المسرح في

عصرنا: إن حرصها على افساح المجال أمام طاقة العالم الحي وأمام روح عصرها بأن تتجلى عَبَر مؤلفاتها وعبر جسدها، قد قادها إلى اختراع تعابير جديدة للرقص انطلاقاً من عمل الحياة الأساسي ألا وهو عمل التنفّس. مدٌّ وجزر، تقلُّص واسترخاء، توتر وانفراج، وهكذا تنعقد قوى الحياة. إن عبقرية الفنان تكمن في التعبير عن تلك النزوات. كانت «مرتا غراهام» تقول لإحدى تلميذاتها التي كانت حركاتها اكثر تنبُّهاً لتقنيّات جاهزة منها لتفجُّر الحياة: «المرأة ترقص بمهبلها».

تعلُّم التنفس بالتناغم مع العالم وتعزيز دينامية العمل وإقامة علاقة حيوية مع التراب والأرض الحية والجسد والأنصباب الكلي فيا تكونه وفيا تفعله: هذه هي خطوط القوة في الرقص العصري الذي هو ابداع نسائي خاص يدين له بالفضل جميع الراقصين العصريين الحاليين من «بول تيلور» إلى «الفان ايلادي» وإلى «مارس كينينغهام».

وكذلك كان الأمر بالنسبة الى «دوريس همفراي» التي تختلف طريقتها في الرقص التوقيعي، إذ تجعل من التوازن والثقل العناصر الهامّة. ولكن هدفها متقارب إذ أنها تستمد من الحياة كل ما في الرقص من قوة تعبير. هذه التركة، بعد الحادث الذي منعها منذ ذلك الحين من الرقص، ورَّثتها إلى «جوزه ليمون» الذي ألَّفت له أجمل رقصاتها التوقيعية.

مفارقة أخرى ليست أقل دلالة على نوعية طرق الإبداع النسائي، نجدها في أعمال «ماري ڤيغمان» و «ڤون لبَنَ».

«ڤون لبَنَ» الذي كان لفترة طويلة رفيق «ماري ڤيغمان» تمسَّك بمنطق الحركة، حتى أنه اخترع لفهمها بلغة العقل اسلوب العلامات الموسيقية التوقيعية. «ماري ڤيغمان» تُمزِّق هذه الشبكة لتجعل من الرقص «مظهر الوجود الإنتشائي». إن فنها، وقد سكنته جميع قوى الحياة والموت في عصرنا، يرتكز على كشف امكانات مستقبلية في سبيل إنسانية تامة نسائية وذُكورية، تهدف إلى اختراع المستقبل(٧).

مشعل الحياة هذا، هو الذي اطفأه، سحابة اثنتي عشرة سنة، النظام الهتلري.

لقد تحدثنا طويلاً عن هذا الإبداع النسائي الخاص في مجال الرقص العصري للتدليل على النشاف الذي قد يتعرض له فنٌّ ما (البحث هنا يتعلق بفن الرقص) إذا ما سُلِخ عن عنصره النسائي، لسبب ادعاء الرجل بأنه يمثل وحده الإنسانية.

* * *

إن أحد الأمثلة الأكثر دلالة على إفقار بُعد يتعلق بالإنسانية وثقافتها بإنكار أو رفض العنصر النسائي هو إفقار العقل والإيمان.

نحن نعرف، حق المعرفة، على الأقل بالنسبة إلى الغرب، منشأ ما دُعي «بالعقل» والذي اسميه: التشويه الذُكوري للعقل.

البحث هنا لا يتناول مطلقاً تفكُّراً روائياً حول التعارض المُحال بين العقلية الذكورية والحدس النسائي.

إن المسألة أكثر تعقيداً وأكثر عمقاً: فلقد دُعي دوماً وعلى مرِّ التاريخ «عقلياً» ما كان مطابقاً لمصلحة الطبقة المسيطرة وبصورة أكثر استمراراً أيضاً ما كان مطابقاً لمصلحة الحكم السائد.

وإذا ما أكتفينا بما هو معروف لدينا حق المعرفة، أي اليونان الأثينية في زمن سقراط حيث كانت تسود الأوليغارشيه الرِّقيَّة (اثينا كانت تعدُّ في أوجها ٤٠٠٠٠ مواطن حر و ١١٠٠٠٠ عبد محرومين كالنساء من أي حق سياسي)، نجد أن الديموقراطية كانت تمارس ضمن اطار هذه الأقلية من المواطنين.

إن التلاعب بالرأي العام بواسطة الكلام كان مفتاح السلطة. ومن هنا أهمية محترفي هذا التلاعب أي «السفسطيين» الذين كانوا يبيعون دروسهم لتنشئة الخطباء السياسيين (بحيث يعتبرون، نوعاً ما، اسلاف «التسويق الأنتخابي» الحالي!).

ولما كانت مهمتهم تهدف إلى تحجيم ما كان كبيراً وتضخيم ما كان صغيراً (وبعبارة أخرى خلط الأمور خلطاً عجيباً - وهذا ما لا يزال إحدى ميزات سياسي «ديموقراطيتنا» الحالية، وريثة ديموقراطية اثينا وسفسطييها، بأستثناء جمالها)، فإن همَّ سقراط (أبي العقل الغربي) الرئيسي كان خلق مَنطِق مُلْزِم، وذلك في سبيل تَجْديد «اطار» سياسي مستقر يُصبح في منأى عن عدم الأستقرار المُزمن للديماغوجيات المواجَهَة.

وفي سبيل ذلك كان يقتضي قبل أي شيء، اعطاء كل حقيقة تحديداً دقيقاً ومعنى مجرداً. ثم ايجاد وسيلة انتقال وتنسيق دقيق بين هذه المعاني. وأخيراً تنظيمها ضمن إطار منسَّق أيَ متفرِّع عن مبدأ واحد.

وانطلاقاً من سقراط وأشهر تلامذته افلاطون، كان العقل الغربي قد تكوَّن في ملامحه الأساسية التي ستبقى، مع بعض الإختلافات في النص والتعبير، خلال ثلاثة وعشرين قرناً، كما يلي:

أولاً - **العقل مُحوِّل**: كل حقيقة واقعية يمكن ردُّها إلى المعنى المجرَّد الذي يحددها. وكل ما لا يتناوله هذا العقل لا وجود له. «فردريك نيتشه» يعتبر سقراط إنساناً شاذاً بسبب ارادته ردّ كل شيء إلى مفهوم عقلي، ذلك المفهوم الذي استمر حتى «هيغل» وتلاميذه. لقد صاغ «هيغل» على الشكل التالي، المبدأ الأول للفلسفة الغربية خلال ثلاثة وعشرين قرناً: «كل واقع عقلي، وكل عقلي واقع».

ثانياً - **العقل مُلْزِم**: عاشت الفلسفة الغربية في ظلّ تَسلُطّ الضرورة المنطقية: فإذا ما قُبل مبدأ ما، فلا مناص من القبول بجميع النتائج التي تتفرع عنه، وذلك حسب الصيغ التالية:

أ - **المنطق الصّوريّ**: حيث الأفكار تندمج بعضها في بعض

(٧) راجع بشان هذا الأبداع النسائي للرقص العصري: روجه غارودي، «ان يرقص الانسان حياته» منشورات «دي ساي» ١٩٧٣

مثلَ اقفاص مختلفة الأحجام: فإذا ما كان جسم ضمن قفص صغير، وهذا ضمن قفص أكبر، فالجسم يكون بالضرورة ضمن هذا الأخير.

ب- **الصيغة الرياضية**: شرط أن يُبعد عن الرياضيات كل واقع فيزيائي وأن يُجمِّد اسلوب المحاكمة العائد لها في مجموع ميْت، أي أن لا يُعتدَّ إلا بالرياضيات الجاهزة قبلاً وعلى الشكل الذي تُعلِّم به وليس كما قد تُكتشف فيما بعد، بعمل شعري خلاّق، كما كان قد بيَّنه قبلاً «هنري بوانكره».

ج- **الصيغة الجدلية**: صيغة «هيغل» الذي يقرّ في «منطقه» أن ما يجده المرء في النهاية كان قبلاً متضمناً في البداية.

د- **الصيغة الماركسية**: بعد هبوطها إلى الوضعية وخلعها لقب «الإشتراكية العلمية» على نظامٍ خالٍ من حرية الخلق الإنسانية، وذلك لأنه، خلافاً لتفكير «ماركس»، جُعِل من جدلية التاريخ الإنساني، حالة خاصة ضمن جدلية عامة أي جدلية الطبيعة، وضرورية مثلها.

ثالثاً- **العقل مَنهجيّ**: أي أن مثله الأعلى يكمن في إقامة كلٍ متكاملٍ ونهائيٍ متفرع عن مبدأ واحد، نوع من «الملكية العقلية». هذه الصورة السياسية ذات دلالة. فلقد كان طموح افلاطون أن يقيم نظاماً فلسفياً تخضع فيه جميع «الأفكار» إلى «فكرة الخير» تلك الفكرة السامية الشاملة المسيطرة مثل أمير في مملكته. وقد أكدّ هدفه السياسي بوضوح إذ قال: «على الفلاسفة أن يصبحوا ملوكاً أو الملوك فلاسفة».

وقد جدّ في حمل طاغية «سيراكوز» على اعتناق تصوّره لمجتمع الطبقات ذي المراتب المتسلسلة من العقل الذي يحكم، إلى المحاربين- رجال الشرطة حرّاس الأمن وإلى الدهماء المكلفة بأنجاز الأعمال المخصصة لإشباع الحاجات المادية.

علينا أن نسجّل في هذا السياق أن النساء، ضمن هذا النظام السياسي، ليس لهن من دور سوى انجاب الأولاد للفلاسفة- الملوك والمحاربين- رجال الشرطة أو لعامة العمال، اللواتي يخصصن لهم، حسب القواعد التي لا تقل «عقلانية» والهادفة بطريقة تسلطية إلى إزْواج الرجال من النساء المخصصة لهم وفقاً «لعلم النسالة». هذا النظام، افلاطون يسميه «الجمهورية».

هذا الحكم السياسي ما فتيء يلازم الفلاسفة. أحد كبار هؤلاء «هيغل» تصوّر دولة عُضْوية لا يكون للأفراد داخلها وجود أو معنى إلا بالنسبة إلى المجموع الذي يؤلف هذه الدولة، وهذا هو جوهر الدولة الكلّيَّانيّة كما حددها ا«موسوليني» في الموسوعة الأيطالية وفي سياق مقالته عن «الفاشية» التي كان قد حرص على أن يحررها بنفسه، حيث قال: «لا حقيقة ولا قيمة لأي شيء خارج الدولة». ويتجلى هذا المفهوم للعقل بصورة كثيرة الأيحاء، خلال العبارة التي وصف بها «هيغل» شعوره لدى مشاهدته دخول نابليون وجيوشه إلى «ايانا» إذ قال: «رأيت العقل يمتطي جواداً».

خلال قرون وضمن نطاق الفلسفة الغربية، تطابق العقل مع تنظيم العالم الترتيبي، سواءً على الصعيد السياسي أو على الصعيد الديني.

وليس من قبيل الصدفة أن يكون «ارسطو»، باني المنطق الصّوريّ هو استاذ الأسكندر، باني أمبراطورية. إن ادخال المفاهيم وتبعيتها ضمن اطار تسلسل منطقي يبلغ ذروته عند مفهوم واحد شاملٍ ومسيطر عليها كلها، تُشكِل النموذج النظري الكامل الذي يمكن اعطاؤها لأمبراطورية ذات مراتب اجتماعية محدّدة بدقة متناهية وخاضعة لحاكم واحد.

وفي كل مرة كان الله يُدْرك وفقَ صورة ملكٍ سيد أو «كائن لا يمكن تصوّر اعظم منه والذي يوجد في آن معاً في الذهن وفي الواقع» كما كان يقول القديس «انسالم»، كان هذا النوع من العقل يُجنَّد في سبيل محاولة إقامة «الأدلة على وجود الله».

وفي إطار تصوُّر القديس «توماالأكويني»، الذي نسَّقَ بعظمةٍ الأدلة على وجود الله، يُطابقَ تسلسل المفاهيم، المستمد من أرسطو، مرة أخرى وبغرابة، النظام وصلات التبعية الكائنة بين المُقطعين والإقطاعي وبين الأقنان واسيادهم. وفي أعلى رأس هذا الهرم من المخلوقات، يتصدر المفهوم السَنيّ لله.

ومع «ديكرت» تأخذ الرياضيات، عقلانياً محل المنطق الصّوريّ ونجد داخل عقلانية «ديكرت» جميع ميزات هذه العقلية السقيمة المفصولة عن بعدها النسائي.

- **الأدعاء المنهجي** بأن كل حقيقة تُستَنبط من يقين أوّلي واحد: «أنا أفكر، إذن أنا موجود».

- **النزعة المُحولة** التي تردُّ الإنسان إلى بعد واحد من ابعاده أي العقل: «أنا مادة يكمن جوهرها كله وطبيعتها في التفكير فقط».

- **التطلُّب المُلزِم** سواءً ازاء الطبيعة: «بحيث نجعل من أنفسنا اسياد الطبيعة ومالكيها»، أو ازاء بني الإنسان: فإذا ما رفض إنسان تحرّكنا فمعنى ذلك أن لديه نقيصة ترفض الفهم: «طالما أن هوبس يتشبَّث بعدم فهمي، فأنا اتشبَّث بعدم الرد عليه».

لقد اتجه الدليل العقلي على وجود الله عند «سبينوزا» نحو منحى جديد واتخذ شكل بحثٍ في الهندسة مطبقٍ على اللاهوت.

وأخيراً فإن جدلية «هيغل» اتخذت هي أيضاً طابعاً لاهوتياً.

تلك كانت تبدُّلات العقل الذُكوري من السياسة إلى الدين. ونُصرُّ على القول: العقل الذُكوري لأن النساء أُبْعِدْنَ، بطريقة منهجية، خلال ثلاثة وعشرين قرناً، عن الإبداع الفلسفي بداعي اتهامهن بعدم العقلانية والتعقل ولتمردهن على مباديء العقل الذكوري الثلاثة التي لا تُمسّ: الإلزامية والتحويل والمنهجية.

لقد نوّهنا قبلاً بالإقصاء الصادر عن سقراط ضد النساء اللواتي اعتبِرْن غير مؤهلات للإرتقاء إلى العقل السياسي، وعن القديس «اغسطن» الذي اخضعهن للرجال كما يخضع العقل الأضعف للعقل الأقوى، وعن القديس «توما الأكويني» الذي

اعلن تفوق الرجل، «نظراً لتمتُّعه، بغزارة أوفر، بفطنة العقل».

ولكن هذا الإستخفاف بالنساء لم يكن وقفاً على رجال الكنيسة وحدهم. ففي العصر الحديث، وعلى صعيد معاكس، لم يكن «نيتشه» أكثر عطفاً عليهن. فقد قال: «إذا قصدت النساء فخذ السوط معك».

مثل «كريكاتوري» عن هذا الإدعاء يقدّمه لنا تصوّر المرأة عند «فرويد». فبعد أن تكوَّنت لدى «سيغموند فرويد» الرؤية العبقرية القائلة بأن الوعي لا يشكل سوى بروز طفيف لحياة نفسية أكثر اتساعاً وعمقاً، اعني عالم اللاوعي، أخذ يُعمِّم هذا المفهوم على الآراء الثقافية المُسْبَقة السائدة في عصره المشبع بالأوالية والوضعية والعِلمَويّة، ولكن دون أن يقصّر في شق مسالك جديدة للتفكير حول الإنسان وسيطرته على قدره.

غير أنه عندما تصدَّى، في أواخر حياته، لقضايا علم النفس النسائي لم يتمكن من التغلب على الوهم الأكبر للثقافة الذكورية: فالرجل يمثل كامل الإنسانية. والمرأة، بما أنها ليست رجلاً أو لكونها رجلاً ناقصاً جسدياً، فإنها تعيش آسفةً أن لا تكون رجلاً، أي ضمن اطار من قصر النظر العجيب بشأن تعريف تشريحيٍّ محضٍ لأختلاف الجنس عند «فرويد» متأتٍ عن كون المرأة ليس لديها قضيب!

لقد اتخذ اتباع عديدون لفرويد من هذا الزَيغ عقيدةً تؤثر، منذ أكثر من نصف قرن، حتى على مجال كبير من البحث النسائي في هذا الميدان.

إن ما افقر العقل بشكل مخيف، على مرّ تاريخه، يعود إلى استبعاد الجزء النسائي عن العقل نفسه.

ويكمن هذا الإفقار في عدم الاعتراف بالعقل إلا إذا كان مُلزماً، أي أن لا يكون واعياً مُسلَّماته، في حين أن الضرورة الإلزامية لا تبتدىء إلا انطلاقاً من اختيارات اساسية في الحياة.

ويكمن هذا الإفقار في عدم الإعتراف بالعقل إلا إذا كان مُحوَّلاً أي أن لا يكون واعياً حدوده. لا توجد على الأرض وفي السماء اشياء أكثر مما يستوعبها العقل».

ويكمن هذا الإفقار في عدم الإعتراف بالعقل إلا إذا كان منهجياً أي أن لا يكون واعياً تصدُّعاته. فالعقل، كالإنسان، لا يعيش إلا إذا كان غير مكتمل.

إن اخذنا بالإعتبار عقلاً كاملاً، في جميع ابعاده النسائية والذكورية، يحررنا من الطغيان الذي تُسبِّبه جَزْمية العقل السقيم. إن جميع التحقيقات التعسفية كان سببها المذاهب القطْعية التي تعتقد بأنها تمتلك حقيقةً مطلقة مُنْجَزة.

هذه التحقيقات العائدة للكنائس وللمذاهب العِرْقية والقومية والاشتراكية ذات النزعة العلمية، قد عذَّبت حياة البشر بما فيه الكفاية، فيقتضي أن يُطلب من العقل الذُكوري أن يعمد الى نقد ذاته.

إن تأسيس عقل مُكمّل الإنسانية يؤدي بموجب التحرك نفسه إلى أن نكتشف ثانية ايماناً لا يتحوَّل إلى دين.

إن يسوع الناصريّ شهد بهذا الإيمان وبكمال العقل هذا.

إن يسوع الناصريّ، على نقيض الفلسفة اليونانية، حطَّم طوْق هذه «العقلية» بالحركة نفسها التي ادَّت إلى تحطيم طوْق النظام القائم.

فالمحبة، عنده، لم تعُد مرتبطة بجمال الأجساد ولا بجمال النفوس ولا «بالخير» بحد ذاته كما يفهمه افلاطون. المحبة لم تعد كما كانت عند اليونان محبّة المحبة، بل أصبحت محبة الآخرين. محبة غير مشروطة، ومحبة ليست تجاوز الذات داخل الذات، بل هي انفتاح على الغير وخدمة الغير.

لم يحدث قط، لا سيما في العالم اليوناني، أن صار التأكيد بمثل هذا الإصرار، ضمن اطار العالم الروماني أو العالم اليهودي، على أن العقل ليس كل شيء وأنه لا يمكن أن يستجيب لكل قضايا الإنسان، وأن المحبة يمكنها أن تعلو فوق جميع الخلافات.

إن تصرفه ازاء النساء لا يقل دلالة عن تصرفه ازاء النظام والعقلية التي تبرره.

ليس ادعى للأزدراء والدنَس بالنسبة إلى اليهودي الوَرِع مثل السامريّ. وهذا يسوع يتوجّه إلى سامريَّة ليرتوي من بئرها.

المرأة الزانية، حسب الشريعة، لا تستحق إلا الرجم، أما يسوع فإنه لا يكتفي بإنقاذها من عقاب الجمهور، بل يُشهِّر برياء هؤلاء الذين ارادوا لأنفسهم أن يكونوا متهميها وجلاديها. البغيّ، تقليدياً، موضوع عار بالنسبة إلى هؤلاء انفسهم الذين هم وحدهم المذنبون الحقيقيون والمسؤولون عن وضعها. أما يسوع الناصري فإنه يستقبل بحنان أخوي مريم المجدلية وتقدماتها، تلك المجدلية التي حملت، وحدها، على اكتافها، طيلة ثلاثة أيام قدر المسيحية المُقبل فكانت أوّل من أدَّى الشهادة الحاسمة على القيامة، في حين أن التلامذة المذكورين كانوا قد تخلوا عن النضال.

لقد ادهشني دوماً، وأنا اقرأ الأنجيل، أن لا يكون يسوع الناصري امرأة، بمقدار ما كانت القيم التي كشفها، تُعيد إلى الإنسان كماله باظهار أبعاده النسائية، الأمر الذي يتعارض جذرياً مع النظام الذكوري القائم حصراً في زمن وفي جميع الأزمنة.

إنه يُنكر الثراء والسلطات ويشهِّر بها.

إنه ينكر النظام والطبقات التي كانت تُجسِّدها آنذاك الأمبراطورية الرومانية، ويشهر بها.

إنه يُنكر تيوقراطية واكليركية الأكليروس اليهودي الرفيع ويشهر بها.

إنه يُنكر تفاهة وجنون حكمة اليونان المتعجرفة «وعقليتهم» المزعومة ويُشهِّر بها.

إنه يُنكر النسَقَ الأخلاقي للفضائل المُزَيَّفة والورع المُزَيَّف ضمن النظام القائم ويشهِّر بها.

أربعون قرناً من النظام الذُكوري، الذي كان مافتِىء يسود، من بلاد ما بين النهرين إلى مصر وفي كل انحاء الهلال الخصيب

وفي آسيا الصغرى الفينيقية وفي المجتمعات اليهودية القَبَلية والأبوية وفي المدن اليونانية أو في الأمبراطورية الرومانية، كل ذلك أُعْطِي من قبله (أي يسوع) ابعاداً نِسْبَوِيَّة، وأُلْقِيَ في ليل ما قبل التاريخ الإنساني. وذلك بأسم القيم الجديدة وباسم المحبة والمعروف والعُرْي المطلق للنفس الزاهدة، والتخلي عن القوة غير المشروط والإنفتاح على الجميع والغفران كرهان مُطلق على الإنسان وعلى مستقبله.

إن تصوَّرنا لتأنيث المجتمع، ليس بمعنى رفض أو انكار آلاف السنين من الإسهام الذكوري بل بمعنى الإرادة الصلبة لبناء المجتمع البشري بتضافر كل القوى الإنسانية وليس فقط بإحداها، الأمر الذي قطعنا عن اسهام النصف الآخر: إن مثل هذا التصوُّر ربما كان من شأنه أن يبعث الزخم المسيحي الأصلي: ولا نعني زخم كنيسة ابويةٍ عدوةٍ للمرأة، بل كنيسة يسوع الناصري.

إن هذا الإفتراض ليس من قبيل العَبَث، ففي الوقت ذاته الذي بدأت فيه تجربة المحبة المسيحية تتجلى في لغة وثقافة الفلسفة والعقل اليونانيين اللذين كانا غريبين تماماً عنها وفي الوقت الذي الغيت فيه الكنيسة، من عهد قسطنطين حتى القرن الرابع، في قالب البُنى الأمبريالية الرومانية التي سحقت مؤسسها والتي كانت مناقضة تماماً لروحه، فإن استبعاد النساء كان يزداد بروزاً: الزام الكهنة التدريجي بالتبَتُّل، والحذر المنهجي من المرأة التي شُبِّهت، ضمن إطار من الثنائية الأفلاطونية، بالمادّة المعاكسة للروح، واعتُبِرت مماثلة للخطيئة.

وخلال قرون، سيطر مفهوم الإله - الملك والإلّه - العقل، مع ما يستوجب ذلك من تواطؤ أو تصادم مع السلطات التي تقع الكنيسة على مستواها، كما لو كان ممكناً تحديد الله في آن معاً انطلاقاً من صور السيادة والمحبة. وكما كتب الأب « كردونال »: ليس بوسع المرء أن يؤمن في الوقت نفسه بإلّه قادر وبيسوع المصلوب.

إن تقليداً صوفياً بعيداً قد سمح، حقاً، بأعتبار اللاهوت شيئاً غير محاولة صبّ المحبة في قالب عقلي، والحؤول هكذا، دون تحجُّر الإيمان في الدين، أي دون تطابقه مع الأشكال الثقافية أو المؤسَسِيَّة التي امكن للمسيحية أن ترتديها في مختلف حقبات تاريخها.

لقد علَّمنا « غريغوار ده بلاماس » أن الطريقة الوحيدة للوجود الأّلهي ليس الوجود المنفرد بل الثالوثي، ذلك الوجود الذي يحدد الفرد بالنسبة إلى الوجود الآخر، والذي يجرِّدنا من كل أنانية وكل ادعاء بأننا مركز ومقياس جميع الأشياء والذي يمكنه وحده أن يجعل منا مركز تجلي ما هو إلّهي.

ولقد عبّر « فرانسوا داسيز » بصلاة واحدة عن قلب المسيحية النابض حيث قال:

« فلتستولعلى نفسي قوةُ محبتك اللاهبة واللطيفة ولتقتلعْها من كل ما هو تحت السماء حتى أموت بمحبتي لمحبتك، كما أردت أن تموت بمحبتك لمحبتي ».

« بلاز بسكال »، المناقض لـ « ديكارت »، فتح العقل على كل ما ليس هو وما من شأنه أن يمده بالحياة.

إن هذا التقليد لحملة رسالة يسوع الناصري بفصم الرباط مع ثقافات عصرهم أو على الأقل بتجاوزها، ما فتِيء حياً.

ولكن يقتضي التشديد على اسهام النساء في التغييرات الكبرى للإيمان عندما يلتصق التصاقاً وثيقاً بشؤون الحياة.

في عام ١٩٧٠ بموجب قرار من البابا بولس السادس ولأول مرة اعتُرف بالنساء، بأمرأتين على وجد التحديد، كدكاترة في الكنيسة، وهما « كاترين ده سيان » و « تيراز دافيلا ».

إن مصير كلتيهما يكشف بمنتهى الوضوح عن اسهامها الخاص.

« كاترين ده سيان » امرأة سياسية عاشت في القرن الرابع عشر، إحدى أكثر الحقبات المأساوية في التاريخ الأوروبي: حقبة الطاعون الأسود التي مهدت موت ثلث سكان أوروبا تقريباً والإنفصال الكبير عن الغرب واضرار حرب المئة سنة.

« كاترين ده سيان » كانت بمثابة سفيرة لكل من البابا « غره غوار » الحادي عشر و « اوربان » السادس. وقد طلبت منهم اصلاح الكنيسة التي افسدتها اطماعُ السلطة وشهوةُ المال وشجبت حرب الملك شارل السادس ضد الانكليز وعملت على إنهاء الحرب بين فلورنسا والبابا وحملت البابا على الرجوع من « افينيون » إلى روما.

تلك المرأة التي عرفت كيف تجمع بين التأمل والعمل والتي ماتت في سنّ تقل عن الثلاثة والثلاثين عاماً، اعطت مثلَ قداسة عاشتها في قلب التاريخ واهوائه واضطراباته.

إن قراءة « حواراتها » ورثاءاتها تُظهر علاقة فذّة بين التجربة الصوفية والعمل. كانت أميّة، ولذلك فقد امْلَت المؤلفات التي نملكها عنها والتي لم تحاول فيها أن تعقْلن ما عاشته: فكل شيء لديها ادراك حسّيّ لما تتلقاه كحقيقة إلّهية، وترجمةٌ إلى عمل لما تعتبره تدبير الإلّه المتغلغل فيها. محبَّةٌ تتطابق معها وتعبِّر عن ذاتها بالمعروف والعمل، ضمن إطار من المشاركة في حقيقة هي فيها دون أن تكون بها: « أنا النار وانتم الشرارات ». هذه النار الإلّهية، التي تشعر في قرارة نفسها أنها هي شرارتها، تشكل بالنسبة إليها ينبوع فرح وطاقة دائماً. لقد عاشت وعملت وسط العالم ذلك العالم الذي لم تتلقَ ثقافته، لذلك فقد ترجمت إلى لغة عصرها الشعبية، لغة الوَجْد والرؤيا، تجربتها الأساسية بأن تكون أداة مقصد من مقاصد الله.

وفرانسوا موريـاك كـان يقول: « القداسة هي الصحة نفسها ».

هذا هو الشعور الذي تُشيعه فيها مؤلفات « كاترين ده سيان » لا تأمُّل سيولوجياً انطلاقاً من افلاطون أو ارسطو، ولكن عقيدة « تجريبية عاشتها صاحبتها في الفرح ومارستها ضمن التاريخ الذي كان قَيدَ الصنع ».

أما طراز حياة « تيريز دافيلا » في القرن السادس عشر فهو مختلف تماما. غير أنه كان لديها هي أيضاً الحس التجريبي وروح

الألتزام في العمل.

إن المقارنة بينها وبين « جان ده لاكروا » القريب منها من حيث العبقرية والأعجاب المتبادل، تسمح بالإحاطة بكل ما هو أُنثوي تخصيصاً في تصرف « تيريز دا ڤيلا » الصوفي.

حادث في حياتها ذو دلالة(٨). فقد كانت سمعت نداء الله هذا: « فتشي عن نفسك في نفسي » وطلبت تفسيره من الكثيرين من معاصريها ومن بينهم « جان ده لاكروا ». إننا لا نملك نص « جان ده لاكروا »، بل جواب « تيريز داڤيلا » فقط. والحال، أنه على الرغم من الإعجاب الذي تشعر به نحو هذا الذي كانت تدعوه « صغيرها سناك »، فإنها تثور ضد المنطق المفرط في الصوريّة والعائد للتجربة الصوفية، التي، في محاولتها البحث عن الله أو البحث عن الذات فيه، تتطلب أن يسبق « ليل الموت الدامس » التجربة اليومية للحياة أي المحبة. فقد كتبت تقول: « إنه لغالي الثمن أن لا يكون بوسعنا البحث عن الله إلا بعد موتنا في هذا العالم. لم يكنّ ميّتات، لا المجدلية ولا السامرية ولا الكنعانية عندما وجدنه ».

إن ما ترفضه « تيريز داڤيلا » هو الثنائية في المواجهة بين الروح والجسد وبين الآخرة والدنيا وبين المحبة الإنسانية والمحبة الإلٓهية. إنها ترفض بأسم الحياة بكل معانيها. أن يكون الإنسان ما هو كليًّا في كل ما يعمل، ذلك يشكل قوة حضوره في العالم، التي تتأكد عبرها ازليةُ الزَمن.

إن تحديد هذه المحبة، فيما وراء الكائن الحقيقي، يتطلب لغةً تتجاوز ادراك العالم الموجود، لغةً رمزيةً تجدد الممكن وراء الواقع، لغة الشعر: شعر يستعير، عندما يذكر المحبة الإلٓهية، أكثر التشابيه الجسدية الخاصة بالمحبة البشرية، وفق اعرق تقليد « لنشيد الأناشيد » في التوراة.

قد يكون ذلك هو التأثير الأكثر عمقاً الذي مارستْه على « جان ده لاكروا » الذي يصغرها بخمس وعشرين سنة والذي تتسم مؤلفاته اللاهوتية بهذا الأسلوب: إن كلاً من أكبر مؤلفاته: الصعود إلى الكرمل، الليل الدامس، الشعلة المتقدة، يبتدىء بقصيدة تتناول حقيقة لا يمكن التعبير عنها بلغة أخرى، في حين أن متن الكتاب ليس إلا شرحاً لذلك.

وهكذا فإننا لم نذكر في تاريخ الكنيسة سوى امرأتين اعتُرف بمساهمتها، ولو أتى ذلك متأخراً، ولكن الأمثلة قد تُضاعف، لاسيا في الحقبة التي يبتدىء فيها، في الغرب، أبّان القرن الثالث عشر، عهد « السيدة »، تلك الفترة من التاريخ حيث يُعترف، إلى حين، بدور المرأة باعثة التجديد والفجر.

• إن المترهّبات - حتى العلمانيات منهن - يعشن ضمن مجموعات حرة في بلجيكا ورومانيا أو بلغاريا، أمثال « بياتريس الناصرية » و « مكتليد ده مكبورغ » ولاسيا المرأتين « هدويش دانڤير » اللتين تترجم قصائدهما الصوفية تجربة الحب الصوفي بلغة الغناء الغزلي لشعراء « الأكيتان دالينور » الجوّالين، هؤلاء النساء مارسن تأثيراً عميقاً على « ماتر ايكرت » وتأثيراً اشد على « ريسبروك المدهش ».

إن ما يُميِّز قصائد هؤلاء النساء وحياتهن هو، ولنقلْها مرَّة أخرى، فَوْريَّة التماسّ مع ما هو إلٓهي ومع العمل الذي يوحي به: في سبيل الوصول إلى الله في ألوهيته والتشبُّه به في انسانيته(٩).

إن هذا التدفُّق الجديد في الإيمان، وراء التأملات الفلسفية والمتعقلنة، وهذه التجربة المعاشة للوجود الإلٓهي المترجم مباشرة إلى عمل، هما الملامح الرئيسية لهذا « اللاهوت النسائي » الذي هو دائماً لاهوت « شعري » بكل معنى الكلمة: وذلك لأنه يتجاوز العقلية الذُكورية المحضة للمعنى المجرد ويلجأ إلى الشعر للتعبير عن نفسه، ولأنه في الوقت نفسه ليس طريقةً للتفكير فحسب، بل للوجود والفعل، أي طريقة للعمل.

وإذا ما انتقلنا فجأةً إلى الزمن المعاصر، لكان بأمكاننا أن نضع ضمن هذه « السلالة » « سيمون وايل » التي لم تكن - لحسن الحظ! - سوى فيلسوفة بالإحتراف، ولكنها كانت شاهدةً ليس على حضور بل على « توقع »، والتي كانت حياتها - حياتها القصيرة التي انتهت عام ١٩٤٣ عندما كانت في الرابعة والثلاثين - وقد سقطت « حية » بين ايدي الإلٓه الحي، قد قادتها إلى أن تعيش بجدَّة وربَّانيًّا التجربات الأكثر الحاحاً للتاريخ الذي كان قيد الصنع: تاريخ العاملة التي اختارت أن تكونها وتاريخ حرب اسبانيا وحياة النضال والمقاومة في لندن حيث حطّت الرحال لتموت.

هذه الطريقة المسيحية في عَيْش الايمان في زمننا، لخّصتها عالمة بروتستانتيه في اللاهوت كما يلي: « قد يشهد كل منا على ذلك بطريقة واحدة أي بالعدول عن التصرف بذاته. إنني انتمي فعلاً إلى الغير، تلك هي البشرى التي لا انقطع عن الإبتهاج بها »(١٠).

لا شك أننا نلمس هنا جوهر الموضوع: فإن تأنيث الروابط الاجتماعية يتميز بدون ريب في عصرنا، بالانتقال من الفرد إلى الشخص، مع كل ما يترتب على ذلك من نتائج في ميادين السياسة والاقتصاد والثقافة.

إن الفردانيّة هي تمجيد الفرد كحقيقة مُنفردة وحيدة تعتبر نفسها مركز جميع الأشياء ومقياسها، في نطاق المنافسة والتصادم مع جميع الآخرين. إنها عالم الاقتصاد الموصوف « بالحر »، الذي يمنح أكثر الناس بأساً وطمعاً وحيلةً أو اشدهم تجرداً من نوازع الضمير، امكانية افتراس الضعفاء، هؤلاء الذين لا يمكنهم أو لا يريدون أن يتكيفوا مع شريعة الغاب التي تسود مثل هذا المجتمع.

الفردانيه هي منطق هذا الغاب المؤلف من وحدات مُتنافِسة

---

(٨) راجع « حورج مورال ». معنى الوحود بنظر القدس « جان ده لاكروا » الجزء الأول صفحة ٩٥ - ٩٤.

(٩) راجع: هدرش دانفير، كتابات المترهّبات الصوفية، منشورات دي ساي، ١٩٥٤ ص ٣٢.

(١٠) « فراس كره » « قمر الأمل » منشورات « دي ساي » ١٩٧٢ ص ١٦٨.

وبدون رابطة من الأفراد والتكتّلات الجزئية (مشروعات اقتصادية، دول ومجرد زُمَر، جماعات ضغط أو عصابات) التي تشنّ على بعضها حرباً لا هوادة فيها تتحول الفردانية في بعض مراحلها، بانتصار بعض الأفراد وانسحاق البعض الآخر، إلى نقيضها أي الكلّيّانيّة. إن سيطرة فرد أو تحالف تفرض نظامها وقانونها على عدد كبير من الأفراد العاجزين وقد حوّلهم التنافس إلى ذرات والمناورات إلى كتل غليظة.

إن ما يبقى كميزة مشتركة وقانون واحد للفردانية وما يؤدي إليه، بفعل منطقها الداخلي من نظام كلّيّانيّ، هو العنف الذي يصبح فوضوياً في مراحل التشتّت « المتحرر » وذا اتجاه واحد عندما يبلغ نهايته، أي الدكتاتورية العسكرية.

إننا في كلا الحالين نواجه مجتمعات ذات طراز حيواني، تحت الإنساني: إما في المنازعات بين أنواع مُتباينة كما في الأحراج أو البحر، أو في التكامل العضوي داخل نوع ما كما في الخلية أو المنملة.

إن الغرابة الوحيدة عند الحيوان الإنساني، في هذا الطور، هي أنه في مجتمعاته، يتقاتل المرء داخل النوع الواحد، وهذا ما يحدث نادراً عند الحيوانات.

المسألة هي معرفة ما إذا كنا على استعداد لاجتياز عتبة أخرى من الإنسانية: الانتقال من الفرد إلى الشخص أي إلى هذه الرابطة الجديدة في نوعها، المعاشة نادراً حتى الآن، ضمن إطار من المجتمعات حيث كل واحد لا يشعر بوجوده الكامل والشخصي إلا بالنسبة للآخرين وبمعزل عن كل ضغط وطبقةٍ وسيطرةٍ وقانونٍ خارج هذه الرابطة، التي هي رابطة محبة ومعروف وعطاء.

خلال آلاف السنين لم تُعَشْ هذه الرابطة إلا بصورة استثنائية وضمن إطارات محدودة جداً: في العلاقات بين الأم وولدها، ولكن مع كل الضغوط والحدود والحصريّات التي كان النظام الإجتماعي الخارجي يُثْقل بها هذا الحب، وفي علاقات العُشّاق عندما كانوا يتوصلون، لفترة ما، إلى التخلّص من السلطان المجسَّي للمنازعات الخارجية أو الطبقية التي كانت تدفعهم إلى نهاية مأساوية كمثل الروابط الاقطاعية في أسطورة « تريستان » و « أيزولت » أو الصدامات بين آل « مونتغو » وآل « كابوله » في قصة روميو وجوليت أو أيضاً داخل الجمّعات الإيمانية التي غالباً ما توضع على الهامش من قبل المؤسسات والأجهزة.

* * *

هل يجب التذكير اليوم، في سبيل عدم خلق أوهام مُضلّلة، حتى داخل حركة النساء، بأننا لسنا مطلقاً في فترة صعود بالنسبة لتأنيث الروابط الاجتماعية؟

إن اعلاء شأن النساء، الذي يرفع الكل رايته، ليس أبداً في طريق التحقيق. هناك ترقيات فردية، عديدة احياناً، وتراجعات للسلطة الذكورية أمام تطلّبات يصعب تجاوزها كالسيطرة الواعية مثلاً على الأمومة كالحَبَل الطَوْعي والاجهاض.

ولكن ذلك كلّه يندمج في نظام نموذجي ذُكوريّ بما فيه من منافسات اقتصادية تزداد شراسة بين جبابرة يقوى بأسُهم وقسْوَتهم كالشركات المتعددة الجنسيات، وما فيه من مجابهات على المستوى العالمي بين الكتل المتخاصمة وما فيه من انقلابات عسكرية في انحاء العالم الثالث (وفي اماكن أخرى)، وما فيه من ارداة منهجية شرسة لدى المستعمِرين القُدامي والبلاد المُصنَّعة عموماً، تلك الارادة الهادفة إلى استعمال هذه الجيوش وانظمتها الدكتاتورية واحلالها، بأشكال مختلفة، محلَّ سيطرتهم واستغلالهم الأستعماري، وما فيه من سباق على الأسلحة يتسارع بدون انقطاع في سبيل خلق رموز حربية تكون بمثابة دُمى غالية الثمن، عاجزة عموماً واحياناً تُنبيء بالكوارث وذلك لصالح الشركات وحدها التي تُنتج تلك الأسلحة والسياسيين الذين يُوفّرون لها الحماية[11].

إننا لا نسعى إلى تسويد هذه الصورة ولكننا نودّ فقط أن نعي الأخطار وحجمها في سبيل اكتشاف وسائل، على قياسها، لاتقائها.

في مثل هذه الحال ينبغي ايجاد التغير الأساسي اللازم لبقائنا ولحياتنا، لاسيا بالنسبة إلى أولادنا الذين سيبلغون سن الرشد في السنوات التي تتلاقى خلالها جميع خطوط المعطيات الحالية عند مأزق واحد متمثّل بالجوع بالنسبة إلى ثلثي العالم، والتوتر الأقصى بين العوالم الثلاثة وتكدُّس الطاقات والأسلحة النووية التي تُهدِّد بالخطر المستقبل الوراثي للنوع البشري وانهيار الأنظمة السياسية والدينية، وفي هذه الحال نثبت ضلالنا إذا ما مارسنا أي نوع من الانعزالية، حتى انعزالية النساء: فاما أن ننجو جميعاً معاً أو أن نهلك جميعاً معاً.

لقد اشرنا، أثناء مسيرتنا، إلى مختلف الحلول الجزئية للقضايا النسائية التي هي قضايا مُستقبلنا برُمَّته: وبدون هذا « التأنيث » للعلاقات الاجتماعية فأن ثلاثة ملايين سنة من الملحمة الإنسانية يمكن أن تغرق.

إن المطالبة « بمساواة » النساء تتخذ اليوم معنى جديداً: فلم يعد البحث يتناول فقط المساواة من حيث المبدأ، المساواة القانونية والاقتصادية أو السياسية، لأن المساواة نفسها ظلْمٌ إذا لم تكن الأمكانيات، عند نقطة الانطلاق، هي نفسها وإذا ما كان نظامنا الاجتماعي يحرم أكثرية النساء الساحقة من هذه الإمكانيات.

المسألة، إذن، بالنسبة إلى النساء، ليست في أن يَنْزوين داخل « غيتو » المطالب النسائية والمحصنة، الضرورية بلا ريب والتي يجب أن تُقدم بمزيد من القوة، ولكن ينبغي عليهن، دون

(١١) يراجع بشأن هذه المسائل لاسيا العسكرية: روجيه عارودي، « لايزال ثمّة وقت للعيش » المرجع المذكور.

تراخي جهودهن على هذه الجبهات، أن يكُنَّ على رأس جميع اشكال الكفاح في سبيل التحرير:

الكفاح ضد السياسة العسكرية التي هي الأداة الأخيرة للإبقاء على جميع اشكال السيطرة الأخرى.

الكفاح ضد النظام السياسي للمركزية المُفرطة بدءاً بمركزية الطاقة التي تفرضها القوة البوليسية إلى مركزية القوى الاقتصادية بواسطة احتكار الشركات المتعددة الجنسيات، وانتهاءً بالمركزية السياسية والبيروقراطية التي تخرق المبدأ الأول لكل ديموقراطية وهو حَلّ كل مسألة على المُستوى الذي ستثار فيه.

الكفاح في سبيل صيغة تربوية جديدة في جذورها تضع حداً ليس فقط للتمييز الرامي إلى اعداد الصبيان والبنات لوظائف اجتماعية مختلفة، بل لرجعية البرامج والبُنى التي تجعل من المدرسة والجامعة الأداة المُثلى للنظام المحافظ بتعزيزها منذ الأنطلاق لكل ما يتجاوب مع حاجات المجتمع الذكوري القائم على التنافس الجنون والنموّ الاقتصاديّ على حساب التنمية الانسانية والتمجيد التاريخي للشوڤينية وتراتبيّة الثقافات والابقاء على كل اشكال السيطرة.

إن النساء يؤلفن أكثرية الأمة: فإذا لم يتمتّعن بالأكثرية والأولوية داخل جميع الأجهزة التي تقود هذه المعارك، من النقابات إلى الكنائس والجمعيات السياسية وسلطات المراقبة والإقتراح والهيئات المحلية والجمعيات، فإن النظام القديم سوف يبقى وتبقى معه عبوديتهن.

إن هذا التغيير اصبح ممكناً لأن أكثر الظروف التاريخية التي كانت الأصل في تبعية النساء قد زالت اليوم.

في إطار قسمة العمل، كما كانت تؤكد قبلاً « سيمون دو بوڤوار » تتناقض أهمية القوة البدنية ويزداد هذا التناقض على مستوى الوظائف القيادية. إن نموّ الاشتغال الآلي المُبرمج وتقنية الإعلامية ما فتيء يؤكد خذا الاتجاه التاريخي.

من جهة أخرى يتناقض دورُ العمل نفسه كمبدأ ومحرِّك للمجتمع. ولم يعد المجتمع كما كان في زَمَن « آدم سميث » أو « كارل ماركس » مؤسسة عمل. فثمة أبعاد أخرى في الحياة الاجتماعية أخذت مكاناً نامياً. وتشهد على ذلك انفجارات ايار سنة ١٩٦٨. ولقد اصبح ممكناً ان يُخفض بكثافة وقتُ العمل، وهذا التخفيض يشكل الشرط الأول للحرية ولتحسين نوعية الحياة فيُعْطى كل فرد امكانية توظيف المزيد من وقته وحياته في نشاطات محض انسانية، الا وهي الفن والابداع والحب وكل المظاهر الأخرى لتفتّح واغناء الشخصية.

ان تراجع اقتصاد السوق وافلاس المجتمعات ذات « النمو » الأعمى، أي تنمية اشتراكية اصيلة، اذا ما عرفنا كيف نتصورها ونرفع شأنها ونبنيها، كل ذلك من شأنه ان يسمح بوضع حد لأقدم ثنائية، اي ثنائية العلاقات الخارجية التي تفسدها المنافسات، و « المنزل » اما أنه منغلقٌ على نفسه ومتحوّل الى « سور » حقيقي للمرأة أو منزل يُصبح « عُقدة الأفاعي » لجميع مضايقات ومناورات مجتمع السوق والنمو.

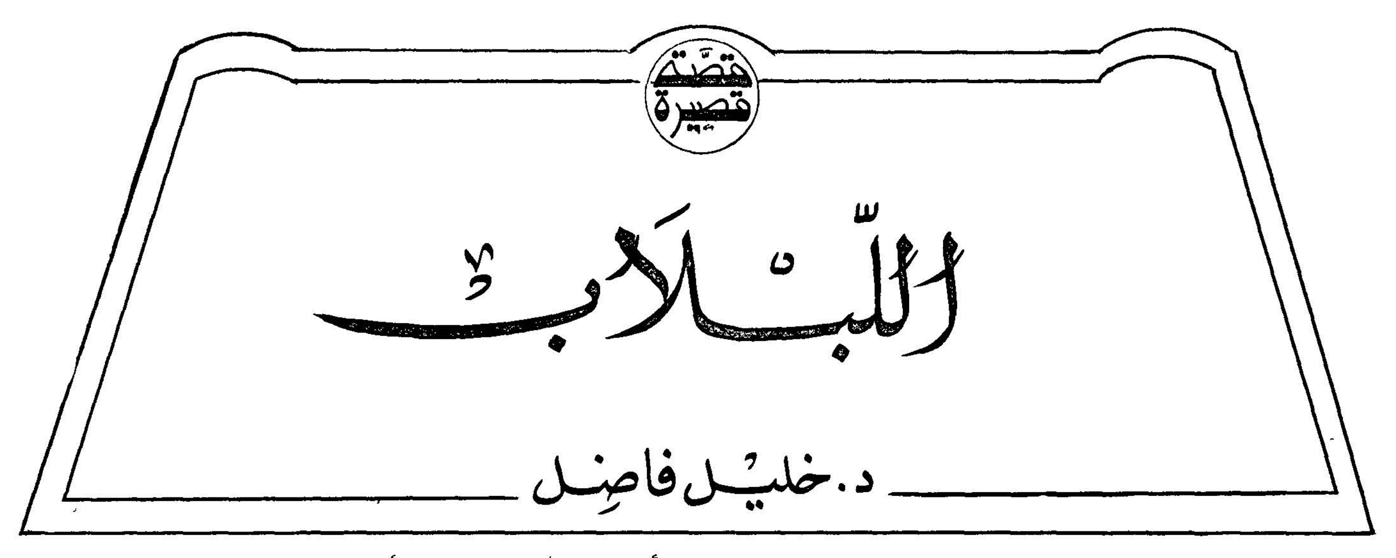
ان الدفاع، بشكله العسكري، اصبح امراً قديماً غير معقول وأمراً قاتلا، وشكله هذا جعل منه ليس فقط الصيغة التقليدية للعلاقات بين الدول بالاستناد إلى روابط القوة، بل اصبح داخل كل مجتمع، اقدم معقل للتسلّطات وأشدها ذُكورية، نعني التسلّط العسكري.

في ميدان الثقافة اخيراً كنا قد أوضحنا ان مفهوم « العقلية » نفسه اصبح قيد المحاكمة، باعتباره جزئياً ومقتصراً إلى هنا، على المظهر الذُكوري الذي يعتبر العقل مُلزماً ومُحوِّلاً ومنهجيا وغير واعٍ لمسلّماته وحدوده وتصدعاته. ان مفهوم العقل الذُكوري ذا الطرف الواحد يُشكل الجزءَ الرئيسيَ في جهاز السيطرة الذكورية، لأنه يعطيه مبرراته. فالمهمة الكبرى اذن هي في تفجير بداهة حدوده على جميع مستويات العلوم والفنون والفلسفة والايمان والتربية.

هكذا، وبشنّ معركة شاملة على جميع هذه الجبهات، يمكن الوصول الى تبادل كامل في السلوكات، هدف النساء الأول، وفي الوقت نفسه الشرط الضروري لتفسير مجموع العلاقات الاجتماعية السائدة منذ ستة آلاف سنة: ان يكون للمرأة نفس نصيب الرجل من المبادرة في اختيار أو رفض شريكها وفي قبول أو رفض أمومتها. ان هذا لن يكون فقط دليل المساواة الحقيقية للمرأة بل دليل تغيير اجمالي في العلاقات الانسانية. وهذا التغيير وحده سيمكّن الانسانية من ان تجتاز دون خطر العتبة الجديدة من تاريخها في الوقت الذي اصبح فيه بامكانها فنياً ان تضع حداً لها.

ليست المرأة، حسب تعبير « اراغون » المُبشِّر « مستقبلَ الرجال » فقط. بل إن على الرجال ان يعوا أنه، بالمعنى الحرفي الكامل، وبدون تأنيث المجتمع، لن يكون بوسع الانسانية جمعاء ان تتوقع اي مستقبل(*).

(*) فصل من كتاب « في سبيل ارتقاء المرأة » لروجيه غارودي، يصدر هذا الشهر عن دار الآداب.



(١)

رأى السيد الكبير فيما رأى في منامه، رؤيا أقضّت مضجعه، فشرد واهتم، توتّر وصرخ.. زعق قائلاً: ائتوني بكبير العرّافين!

حضر إليه كبير العرّافين، ناقش السيد الكبير في كل صورة وكل مشهد حوته الرؤيا، تصبّب السيد الكبير عرقاً.. تنحنح.. اهتز كل جسده.. تململ، وصار يسأل بعصبية أسئلة شتى، يحني رأسه موافقة، ويهزه اعتراضاً... دامت المناقشة عدة ساعات، حان موعد الطعام،.. لم يأكل السيد الكبير.. مُنِعَ كبير العرافين من تناول الطعام، طالت الجلسة وامتدّت، بدا السيد الكبير مرهقاً، ضاقت عيناه الضيّقتان أصلاً، صارتا أقرب إلى عيني ثعبان ماكر.. تورم جفناها، نحل حاجباه، سقط بعض من شعر رأسه، ضاق قفصه الصدري، ضاق تنفسه، اهتزت أطرافه، بلع ريقه بصعوبة بالغة.. نادى على السيدة الكبرى، ناقشها في الأمر وتبادل معها الرأي.. أخلى سبيل كبير العرّافين.

(٢)

شهدت ساحة القصر أعنف ما شهدت من مباحثات واجتماعات موسعة، استدعي إليها كبار رجال الحرس الخاص، والأمن الخاص، قادة الجيش، المدرعات، الطيران، المستشارون الأجانب، وحدات التجسس الشعبي المتقدمة والمطوّرة تكنولوجيا،... عقدت مع الجميع مواثيق وعهود، أبرمت اتفاقات علنية وسرّية، تضمنت بنود محاضر الجلسات نقاطاً أمنية لم تكن تخطر على البال.. خرج القادة والمستشارون مطمئنين فرحين... استدعي رجال القلم، نبّهوا مما نبهوا إلى ضرورة الحرص واليقظة، أعلموا مما أعلموا به بأهمية التوعية واستخدام كل الوسائل المتاحة لهم للوصول إلى قلب الناس وعقلهم... بما في ذلك الاتصال الشخصي... أرسل مخبرو السيد الكبير إلى كل كفر ونجع وقرية، إلى كل حيّ وكل شارع بكل مدينة، يتبصصون ويترصدون ويحتاطون ويبلغون أولاً بأول... ينتزعون كل الأسلحة الحادة وغير الحادة من جميع الأمكنة، يقبضون بسرعة على رقاب كل المشكوك فيهم، حتى دانت لهم الأرض أو كادت بطول الوادي وبعرضه.... هزّت نسمة حيرى صفحة النيل عند القاهرة في حزن، غمزت السيدة الكبرى للسيد الكبير بطرف عينها... وباتا في سبات عميق.

(٣)

الزنازين تعج بالرجال والنساء، الأيدي ترسف في القيود، صوت احتكاك الرسغ بالقيد يحدث إيقاعاً عذباً يمتزج مع صوت ارتطام الرأس بالقبضان، يكونان رهبة «هادرة» مع صوت دبدبة الأقدام الحافية فوق الاسفلت الصلد بآلاف آلاف الزنازين المنتشرة بطول وعرض البلاد... كان الغناء الفقير يهيج العنابر المظلمة ويضيئها، راسماً لوحة لم تكتمل... كان الحرس بالزي الكاكي والأسود والأبيض يتمشى بالليل يكتم أنفاس الناس، يأكل طعامهم، يلكزهم بكعوب البنادق الأوتوماتيكية، يحشرهم بالعشرات من سراديب مظلمة..

غير أن الديك ظلّ يصيح
وعاشت الوردة متفتحة.

(٤)

سرت همهمة غضب بطول الوادي، زحف الأولاد بالليل، جمعوا من حجورهم الحجارة، هاجموا قصر السيد الكبير في محاولة يائسة تصدّت لهم الطائرات الرادارية، داهمتهم فرق الأمن الخاص، أصابت بعض حجارتهم نوافذ القصر، غير أنها لم تكسرها... بات الأولاد مع ذويهم من السراديب المظلمة وغنوا جميعهم نشيداً واحداً

ذبح الجند الديك وتركوا الدجاج ليبيض لهم.
قطفوا الوردة، وسرقوا عطرها.

(٥)

فرقٌ من الجند تحركت بأسلحتها الخفيفة، انضمت إلى جموع الفلاحين المسلحة بالفئوس والعصيّ، اتحدت معهم جماهير الطلاب الغاضبة، قصفوا قصر السيد الكبير بكل ما لديهم... فحَّ السيد الكبير، فحت السيدة الكبرى، كشرت عن انيابها، قالت بصوت خبيث مبحوح: هراءٌ هراء، لقد عقدنا معاهدة مع الجميع، وحصّنا قصرنا ضد الكل، هيهات أن يحدث شيء.

(٦)

انكبّ الفلاحون يزرعون ليل نهار، تركوا قمحهم وقطنهم ليزرعوا نباتهم الجديد، سهروا عليه الليل، حرسوه بالنهار... تعجب المخبرون لحالهم، ضحك السيد الكبير ولم يهتم، قال: خيرٌ لهم أن ينشغلوا بشيء!

(٧)

انهمك النجارون في صنع أعمدة الخشب ليتسلق عليها النبات لينمو ويترعرع، تغزلوا فيما يصنعونه، زخرفوه ولوّنوه، كتبوا عليه شعارات كثيرة عن الوطن والحرية، عن الدم والإرادة عن الشعب والنصر... نمقوها وحفروها بخط صغير لم يقرأه المخبرون، غير أنهم كتبوا في تقاريرهم أن انتاج الأثاث قد هبط بشدة، وأن ثمة أشكالاً معقدة قد صنعها النجارون وزخرفها العمال المهرة...

قهقهت السيدة الكبرى وقالت: فنٌّ شعبي!!

(٨)

ترك الطلاب دروسهم ومعاملهم، انهمكوا في دراسة كل سبل رعاية هذا النبات الفذ، استحضروا واستنبطوا أسمدة جديدة، قلبوا كافة المراجع العلمية بكل اللغات، تعمقوا في علوم الزراعة والكيمياء، بحثوا هنا وهناك، نقلوا خلاصة علمهم إلى الفلاحين، أضافوا ابتكارات تجعل النبات قوياً وصلباً، عنيفاً وجباراً... تجسس المخبرون، قال كبير العرافين: أخشى أن تكون محض حذلقة!

(٩)

فقس البيض أفراخاً جديدة شبت وصارت ديوكاً كثيرة تزعق وتصيح... تفتحت مئة وردة جديدة، تضوعت بعطرها البيوت، غنت البنات وزغردت مطلّات برؤوسهن من المشربيات، يسقين الرجال لدى مرورهم بماء الورد البارد، انضموا إليهم.. احتشدت جموع الفلاحين الهائلة حاملة بين أيديها النبات الجديد، تراص النجارون والعمال المهرة رافعين النبات لأعلى على أطرهم وأعمدتهم الخشبية صائحين بما كتب عليها من شعارات، هدر الطلاب بصوت قوي، ملوحين بالنبات بيد، وبالكتاب باليد الأخرى..

كانوا كثيرين جداً ومتراصين تماماً.. متلاحمين ومتحدين، سدّوا عين الشمس، وبدا المشهد كيوم الحشر، ولعلّه كان... هاجموا السجون، هدّدوها، أخذوا رجالهم ونساءهم وأولادهم سلحوهم بالنبات.. كثر عددهم جدا.. اندفعوا ككتلة واحدة متراصة، عبر الأزقة والحواري والشوارع يغنون بصوت عميق أصيل رنان.. حتى وصلوا إلى باحة القصر الكبير.. خرجت السيدة الكبرى مزدانة بأجمل الحليّ، متعطرة بأروع الروائح، شعرها مصفف على أحدث هيئة، ووجهها مغطى بالمساحيق، تخفي عينيها المرسومتين بالقلم تحت نظارة سوداء أنيقة، شفتاها تضجان بالدم والطلاء، اكفهر وجهها واتقدت عيناها بالشر وسألت كبير الحرس الخاص وهي تطل من شرفتها:

- لماذا هم متجمهرون كذلك؟
- جوعى يا سيدتي...
- وما هذا النبات الذي يحمله كلٌّ منهم؟
- إنه اللبلاب يا سيدتي..
- ولماذا يهتفون هكذا؟
- قلت إنهم جوعى يا سيدتي..

هزّت رأسها بعصبيّة بالغة وقالت:

- ولماذا لا يأكلون اللبلاب؟!
- إنه مرٌّ كالصبر يا سيدتي!

تأففت وقالت.

- إذن لماذا يحملونه؟
- لا أعرف. لا أعرف يا سيدتي!!

تذكرت حلم السيد الكبير المفزع، تذكرت هجوم الحجارة، وهجوم البنادق.. تذكرت معاهدتها مع الجميع ضد الكل، تأملت كل ما تكفله لها الحماية الحديثه، هدأت قليلاً عند سماع أزيز الطائرات الردارية، غير أن شيئاً من تقارير المخبرين لم يمهلها.. حاولت أن تبلع ريقها المرّ، حاولت أن تتذكر أجساد الفلاحين المنهوكة بالسل والبلهارسيا، حاولت أن تلوي عنق مشهد دماء أبطال الحرب الذي باعته بخساً... لم تسعفها الذاكرة، جف حلقها، اغمضت عينيها، فتحتها.. تأملت عيني السيد الكبير الضيقتين وقد برزتا من محجريها بعد أن خنقته خيوط اللبلاب، التفتت لأعلى، تحسست رقبتها، غير أن سيفاً هائلاً من اللبلاب، لم يمهلها، فسقط رأسها في سلة المهملات.

ترك الديك الدجاج ينقر عينيها في هدوء كبير ونبتت مئة وردة من أجساد الشهداء.

ق ١٩ ح ١٢/١٢ حواشى الآداب هدى (١)

(★) تحكي أسطورة اسكندنافية أن الإله « بالدر » رأى أحلاماً مرعحه سدره بالموت. وقررت أمه إنقاده من الموت فأحدت عهداً على حميع الأسماء الحيه وعير الحيه ألاّ تصيب إبنها بضرر. ولكنها نسيت أن تأخذ العهد على اللبلاب أو ربما تجاهلته لما بدا لها من قلة خطره. وحاولت الآلهة بعد ذلك قتل « بالدر » فرمته بمختلف الأسلحة ولكن عبثاً. فما كان من إله الشرّ « لوكي » إلا أن صنع حربه من اللبلاب وأعطاها للإله الأعمى « حودر » ووجّه يده بها إلى صدر الإله « بالدر » فقتله.



مَواقف وقضايا أدبية

تأليف: د. سهيل ادريس

تحليل ومراجعة: ياسر الفهد

يعرض كتاب (مواقف أدبية) للدكتور سهيل ادريس مجموعة من المقالات ذات الصبغة الأدبية والصحفية والفكرية والقومية. ومع أن هذه المقالات سبق أن نشرت في أزمنة متفاوتة ومناسبات مختلفة فإنها تعكس هموم الزمن الحاضر لأنها تدخل في صميم حياتنا الثقافية المعاصرة وتعالج قضايا ثقافية غير مرتبطة بزمان أو مكان معينين كقضايا النقد الأدبي والابداع الكتابي والترجمة والعلاقة بين الأدب والصحافة وغير ذلك من الموضوعات التي تهم النقاد والأدباء. ومما يضفي على الكتاب أهمية أن صاحبه أديب متمكن صال وجال في ميدان الأدب وخاض غمار الصحافة لعشرات السنين، فهو عندما يتحدث عن شؤون الأدب وشجونه أنما يمتح من أرضية أدبية غنية وينهل من خبرات صحفية عريضة.

ولنطف الآن طوافاً سريعاً في بعض جوانب الكتاب: في مجال النقد الأدبي يعارض الدكتور سهيل ادريس الكثيرين من الأدباء والنقاد الذين ينادون بوضع أسس وقواعد ومعايير للنقد الأدبي، وهو يرى أن الذوق يمثل الأساس في النقد، وهذا صحيح. فكما أن الموهبة لا التعلم هي التي تمنح الأديب القدرة على الابداع الأدبي، فإنّ الذوق لا الأحكام هو الذي ينير طريق الناقد الأدبي، ولكننا بالطبع لا يمكن أن ننكر دور المران والخبرة والدراية في انماء حسّ الذوق وصقله. وينحي المؤلف باللائمة على النقاد الذين لا يرون في النقد سوى متعة والهاء وتسلية. فالنقد رسالة قبل كل شيء والناقد يجب ألا يكتفي بوزن العمل الأدبي مفرقاً غثه عن سمينه ومميزاً بين جيده ورديئه، بل إن عليه أن يرشد إلى الأدب الصحيح ويبين الاتجاهات السليمة والمسالك الصائبة فيه. وبتعبير آخر فإن مهمة الناقد ينبغي ألا تنحصر في رسم الواقع الأدبي وتقويمه وبيان مناقبه ومثالبه وإنما أن تتعدى ذلك إلى التوجيه والارشاد،

ويدعو الدكتور سهيل إلى تحرير النقد الأدبي من التملق والزلفى من جهة، ومن التجريح المغرض من جهة أخرى. وهذه نقطة هامة. فالغرضية هي آفة النقد الأدبي، وعلى الناقد أن ينظر إلى العمل الأدبي بالمنظار الموضوعي الذي يعتمد على الاثبات والبرهان والقيمة الفعلية لا بالمنظار الشخصي الذي يدخل العلاقات الشخصية والعواطف الخاصة عناصر فاعلة في النقد. ويرى المؤلف أن النقد الأدبي لم يتطور كما تطورت الفنون الأدبية الأخرى مثل القصة والشعر والمسرحية، مما يجعل الحاجة ماسّة إلى دعم هذا الفن الأدبي وارساء أسس فن نقدي أدبي عربي يقوم على أعمدة وقواعد سليمة. ونستطيع البرهنة بسهولة على وجهة نظر المؤلف القائلة بعدم مجاراة النقد الأدبي للفنون الأدبية الأخرى وتخلفه عنها من خلال مقارنة عدد القلة من النقاد الأدبيين الحقيقيين في الوطن العربي بعدد الكثرة من القصاصين أو الشعراء أو كتاب المسرحية. ونقصد بالناقد الحقيقي الناقد المتخصص الذي يمارس النقد كعمل أساسي قائم بذاته لا كعمل ثانوي مكمل لأعمال أدبية أخرى.

* * *

وكانت للمؤلف وقفة طويلة مع الترجمة وهو يدخلها في عداد الأدب، ويعدها نمطاً أدبياً هاماً، وفي هذا تكريم للترجمة التي تتعرض للغبن وبخس الحق من جانب بعضهم، ممن يفرقون بينها وبين العمل الأدبي فيرون في المترجم ناقلاً لا أديباً. ويشعر الدكتور سهيل بالتفاؤل لأن حركة الترجمة آخذة بالاتساع ولأن اقبال القراء ازداد أكثر من أي وقت مضى رغبة في الاطلاع على ثقافات الشعوب الأخرى وعلومها. ومع ذلك فإننا نعتقد أن الترجمة ما زالت تعاني من سوء التقدير، فهي لم تتبوأ بعد

مكانتها الصحيحة وما زال المردود المعنوي والمادي للكلمة المترجمة يقل عن مردود الكلمة الموضوعة، مع أن الجهد المبذول في هذه لا يقلّ عنه في تلك، كما أن الفائدة التي تقدّمها الكلمة المترجمة لا تقلّ عن فائدة الكلمة الأصيلة إن لم تفقها في مجالات كثيرة كالمجال العلمي. أما عن طرق الترجمة، ففي حين لا يورد بعض الأدباء سوى طريقتين للترجمة أولاهما الترجمة الحرفية التي تنقل النص بدقائقه الحرفية وثانيتهما الترجمة التصرفية التي تترك مجالاً لشيء من الحذف والاضافة والتعديل، فإن المؤلف يعتقد أن الطريقة المثلى للترجمة أن يختار المترجم لكل نص الطريقة التي تلائمه. وهذا قول سليم، فهناك حالات لا تصح فيها إلا الترجمة الحرفية الدقيقة، كما في النصوص العلمية والطبية والقانونية، حتى أن اسقاط أو زيادة كلمة واحدة قد تغير جوهر المعنى أو تودي به. وهناك حالات أخرى لا بد فيها من التصرّف وبخاصة في النصوص الأدبية والشعرية، لأن الترجمة الحرفية فيها تجعل النص جافاً يفتقر إلى الحياة. والحقيقة أن الترجمة المثالية هي تلك التي تكون أقرب إلى نقل مضمون النص وروحه في آن واحد، مهما كانت الطريقة المتبعة.. وهذا بالطبع ليس بالأمر اليسير، فالترجمة السليمة نصاً وروحاً تستلزم امتلاك ناصية اللغتين المترجم عنها والمترجم إليها امتلاكاً كاملاً، وهذا لا يتيسّر الا للقلّة القليلة من المترجمين. ويؤكد الدكتور سهيل ادريس على اهمية وعي المترجم في اختيار المادة الصالحة للترجمة وهو يولي المادة العلمية اهتماماً خاصاً. وقد أصاب المؤلف حقاً في هذه النقطة لأن الترجمة في المجال العلمي والطبي تبدو لنا أكثر الحاحاً بكثير من المجال الأدبي. فنحن قد نجاري الشعوب المتقدمة ونباريها في انتاج القصص والروايات والأشعار، مما يجعل الترجمة في هذه الميادين رغم ضرورتها ليست بأهمية الترجمة عن العلوم والتقنيات الأجنبية التي تسبقنا فيها الدول المتقدمة أشواطاً بعيدة.

أما بالنسبة للشعر، فإن اهتمام المؤلف به يظهر في أكثر من فصل، وهو ينافح عنه بحماس بالغ ويعارض خصوم الشعر الذين يرون أن دوره في ظل المادية المستشرية والعلاقات الدولية القائمة قد أخذ يضمحل ويذوي في كل مكان. وهكذا فإن المؤلف هو من ذلك الفريق الذي يرى في الشعر أهم الأنماط الأدبية وأكثرها قدرة على التأثير في الجماهير. أما نحن فنرى أن الشعر رغم أهميته الانسانية والفنية أخذ يفقد بعض رونقه، ومكانته القديمة لأسباب كثيرة، منها دخول كثيرين من أشباه الشعراء حلبة الشعر عن غير جدارة، وجنوح بعضهم إلى المبالغات الخيالية والتهويل الشعري أو إلى الغموض المصطنع وبسبب اعتبار الشعر أحياناً وسيلة للمتعة والتسلية.

* * *

وهناك فصل عن العلاقة بين الأدب والحياة ينتقد فيه المؤلف الأدباء الواقعيين الذين يصورون الواقع كما هو، الأمر الذي يجعل من الكاتب مجرد راوية أو ناقل. وفي رأي الدكتور سهيل ادريس أن الفن يستلزم تجاوز الواقع إلى الحياة وتجاوز الحياة إلى ما هو أكثر من الحياة. أي أن على الكاتب ألا يكتفي بنقل صورة ما هو موجود كما هي مرسومة على حائط الواقع بل لا بد له أن يضيف إليها رعشته الفنية وحسه الجمالي وتصوراته الخاصة، فالكاتب ليس مجرد مصور وإنما هو فنان قادر على الالهام والايحاء.

* * *

ويتحدث المؤلف أيضاً عن بعض جوانب العلاقة بين الصحافة والأدب، مبيناً دور الأولى في افساد الثاني، فهناك للأسف كثير من المشرفين على الصفحات الثقافية في الصحف اليومية أو المجلات الأسبوعية غير جديرين بتحمل المسؤولية ويفتقرون إلى الكفاية الأدبية. وهم بتعليقاتهم الصحفية الهزيلة ونقدهم الأدبي المراهق يسيئون إلى الأدب ويشوّهون صورته الزاهية... أين من ذلك... الحال في البلدان الأجنبية المتقدمة حيث يتولى شؤون الصفحات الثقافية خيرة الأدباء والنقاد؟

ويشعر الدكتور سهيل بالأسى لاستشراء هذه الظاهرة في الصحافة اللبنانية بشكل خاص، ولكننا نرى أن الصحافة العربية كلها، لا اللبنانية وحدها، تعاني من ذلك. فمراهقو الأدب وتلامذة الصحافة كثيراً ما يسيطرون على الصفحات الثقافية العربية فيبعدون عنها الأقلام الجادة الكفية حتى لا ينكشف ضعفهم ويتعرى جهلهم في حين يشجعون الأقلام المهترئة على تحريرها، لأن ذلك وحده يوفر لهم البروز، فتكون النتيجة انحدار مستوى الصحف التي يشرفون عليها إلى المستوى الذي نشهده اليوم في كثير من صحفنا اليومية!

* * *

ومن الأمور التي أولاها المؤلف اهتمامه مسألة أزمة الابداع التي يعزوها إلى ظروف سياسية عامة نشأت بعد حرب حزيران. فالأسى الناجم عن الهزيمة لا يساعد في رأيه على انتاج أعمال كتابية صالحة للوحي والالهام. ونحن نخالفه في ذلك، فالمحن والكوارث في رأينا هي التي تفجر ينابيع الأدب ولكن غياب حرية التعبير هو الذي أدى بالدرجة الأولى إلى تراجع الكلمة وكساد الأدب وركود الابداع الكتابي. وهناك طبعاً أسباب أخرى منها الضغط المعيشي الذي يحد من حماس الكاتب وتفرغه للابداع الأدبي ومنها احباطات النشر الناجمة عن ربط النشر في كثير من الحالات بالعوامل السياسية والدعائية والمزاجية والشخصية، بصرف النظر عن الجودة والقيمة الأدبية وفي بعض الأقطار العربية يُصَنّف لكتّاب حسب ولائهم للسلطة بحيث أن الصحف والمجلات ومؤسسات النشر فيها تكون مطالبة دائماً بإبراز اسماء للكتّاب الذين يتقنون فن الرياء والزلفى وبطمس اسماء الكتّاب المحايدين الذين يرعون حرمة الكلمة ويترفعون عن النفاق والمصانعة والانتهارية.

وفي مجال التأليف والنشر يتحدث الدكتور سهيل عن الحساسية العربية في ميدان القيادة الفكرية لحركة النشر والثقافة والأدب، فهل يتولاها هذا البلد العربي أم ذاك؟ هل تكون مصر العربية أم لبنان مثلاً المركز الرئيس للنشر؟ وهو يأسف لمثل هذه المنافسات الاقليمية الضيقة. ونحن نشاركه هذا الأسف لأن علينا أن نقيس الأمور بمنظار عربي واسع لا بمنظار محلي ضيق، فالثقافة هي ثقافة عربية لا ثقافة مصرية أو سورية أو عراقية... إلخ والأدب أدب عربي والنشر نشر لكتّاب عرب.... فهذا هو المنطلق الذي يجب أن نتمسك به ونصر عليه.

★ ★ ★

ويقف المؤلف وقفه قصيرة مع أبطال الرواية العربية الحديثة فيبين كيف أن البطولات الخارقة والمعجزات القصصية لم يعد لها مكان فسيح في الروايات الحديثة، فأبطالها أناس عاديون يميزهم عن سواهم انسانيتهم ومواقفهم النبيلة وقدرتهم على مواجهة الواقع والتكيف معه. ولهذا طبعاً ما يبرره. فالعقل الناضح الحديث لم يعد يستسيغ فكرة السوبرمان الذي يركب الأخطار ويضرب في مفاوز المغامرات دون مبرر. فالبطل الحقيقي هو الانسان المتكامل الذي نجد له نظيراً على أرض الواقع، ويتمتّع بسمات معقولة واقعية لا بصفات أسطورية خيالية.

ويدعو المؤلف أخيراً إلى ثورة ثقافية تكمل الثورات الثقافية القديمة وتمثل امتداداً لها لا خروجاً عليها، لأن البدء بثورة جديدة ونهج جديد يعني في رأيه البدء من نقطة الصفر. ونحن نرى أن أي ثورة ثقافية سواء أكانت جديدة أم امتدادية لا يمكن أن تنجح إلاّ في ظلِّ ظروف سياسية عربية مواتية. فالثقافة كما هو معلوم تتأثر تأثراً أساسياً بالسياسة. ويطالب الدكتور سهيل من أجل بناء معالم النهضة الثقافية العربية بالاستفادة من التراث والمعاصرة في آن واحد، دون اغماض العين عن السلبيات الموجودة في كل منها. أي أنه يدعو إلى أخذ ما هو مفيد من التراث والمعاصرة ونبذ ما هو ضار. وهذا موقف وسط معقول بين الموقفين المتطرفين اللذين ينادي أحدهما باستلهام الماضي والعودة إلى التراث في كل شيء ويدعو ثانيهما إلى التخلي عن التراث والاعتماد على كل ما هو حديث. ونحن مع الموقف المرن الذي يتبناه الدكتور سهيل ولا يترك مجالاً للتصلب والتعصب والرعونة بل يبحث عن الخير والفائدة أينما وجدا.

★ ★ ★

وكان للأدب الأجنبي نصيب لا بأس به في الكتاب، فهناك حديث عن الشاعر الفرنسي الأعجوبة ارتور رامبو الذي تفتحت عبقريته الشعرية وهو في سن الخامسة عشرة فمارس الشعر لمدة خمس سنوات ثم آثر العمل في حقل التجارة.. جرياً وراء المال، واعتزال رامبو للكتابة وتوجهه نحو التجارة يطرحان سؤالاً هاماً: هل هناك طلاق بين الأدب والمال؟ هل يعني التفرغ للأدب والشعر فقراً واملاقاً؟! هذا صحيح في الأقطار العربية، فهل هو كذلك في الأقطار الأجنبية؟ إن المردود للعمل الفكري والكتابي في الأقطار المتقدمة هو في اعتقادنا مردود مجز ومغر ولكنه لا يصل مع ذلك إلى مستوى مردود العمل التجاري وهكذا يظل الغبن وسوء التقدير من نصيب الكلمة وصاحب الكلمة في كل مكان ولكن بدرجات متفاوتة.

ومن الذين تناولهم المؤلف فلوبير الروائي الفرنسي والرحالة الشهير الذي سبق أن زار سورية ولبنان واطلع على معالمها ورسم الكثير من آثارها. والطريف أن هذا الأديب معجب بالشرق ولكن ليس بأهله! فهل هو محق في ذلك؟

ويأتي الدكتور سهيل على ذكر البير كامو الأديب الفرنسي ذي التوجه الأدبي الأخلاقي المتطرف الذي تحدث كثيراً عن العبث في الحياة فجاء موته في حادثة صدام غير عادية ضرباً من ضروب العبث... عبث القدر بمصير الإنسان!

ويكن المؤلف احتراماً خاصاً لسارتر... أكبر منافح عن الحرية. وهذا ليس غريباً، إذ أن من واجب كل أديب ومثقف أن يحمل أكبر التقدير لسارتر لأن الكتابة لا معنى لها أصلاً دون حرية، ودفاع سارتر عن الحرية هو دفاع عن الأدب والابداع الكتابي بل إننا نستطيع أن نغزو السبب الرئيسي لاضمحلال حركة الإبداع الأدبي العربي في وقتنا الحاضر إلى غياب حرية الصحافة والنشر.

النتاج الجديد

(المضمون في (الشجرة المقدسة)

بقلم: صدوق نور الدين



إن أي عمل أدبي لا يكتسب حجمه الحقيقي إلا بعد موضعته في إطار البنية الاجتماعية والواقع التاريخي المتواجد، كما يرى لوكاتش ولوسيان جولدمان. بيد أن تحديد الأثر الأدبي في هذه الدائرة يكشف في العمق موضوعية الطرح، ودرجة وعي المبدع بما يتفاعل أمامه من واقع متناقض في الأساس. من ثم يتحدد مستوى الرؤية الواقعية للأشياء المتنامية حوله.

و(الشجرة المقدسة) كنتاج قصصي لا يمكن تشريحها إلا بعد وضعها في الإطار الاجتماعي والتاريخي على السواء، من أجل تحديد المضمون الكامن في أحشاء النص. ذلك أن زفزاف في مجاميعه القصصية خاصة (الأقوى) و(الشجرة المقدسة)، يكاد يحدد وحدة متماسكة تستهدف تشييد المضمون الأوحد والكياني. بيد أنه في (الأقوى) يجسد موقفين ليس إلا، موقف من السلطة وآخر من التاريخ. وفي (الشجرة المقدسة) الملاحظ أن زفزاف يقيم ثورة عنيفة على المعتقدات والأوهام والخرافات المتجسدة في الأرضية المجتمعية، أما (بيوت واطئة) فتبقى في الأصل ثلة من المضامين المتنوعة التي تستهدف إدانة القمع والكشف عن معاناة الطبقة العاملة، مع طرح موقف من المرأة في اطار دمجها داخل البنية السياسية حتى تعبر عن رأيها بموضوعية.

والأكيد أن زفزاف قد يكون سواء في (الأقوى) أو (الشجرة المقدسة) قد اختار التعبير عن ظاهرة واحدة في قصص متعددة وبفنية متنوعة على السواء، عن وعي صريح بما يختمر بالواقع المعاشي، إلى جانب البعد التاريخي الذي كتبت فيه هذه النماذج القصصية، والظاهر أنها كتبت متقاربة تتشابه مضامينها.

(فالشجرة المقدسة) جاءت لتؤكد على جانب له بليغ الأثر في واقع التخلف الذي يتكيف في أجوائه المجتمع المغربي، ذلك أن التواجد في ظل مجموعة من المعتقدات والخرافات يساهم في إذكاء جذوة الوعي المضاد، في غيبة سياق وعي موجب هادف. من ثم تأتي إشكالية الحوار فيما بين المثقف والبنى الاجتماعية. فالمجتمع المغربي كنموذج للمجتمعات المتخلفة التي لم تعرف بعد الطريق الصحيح، يعيش الانفتاح على الحضارة الأوروبية مع التمسك بالمبادىء الاسلامية، وفي ظل هذه الازدواجية يكمن التردي، ذلك أن طرح وعي إيجابي يخدم الفئات المجتمعية وأغلبها شباب كادحون وبطالة وفلاحون على السواء، هذه الفئات التي تمتاح ممكناتها الذهنية من عقليات قديمة إما عن طريق الوراثة، أو التمسك الصريح بعادات وتقاليد مجحفة لا معيار موضوعياً تستهدفه، في حين أنها تتعامل مع الوعي الايجابي على أنه الوعي المضاد، الذي يجسد اندحارها المستقبلي ويهدد وضعها الاقتصادي ، لا يمكنها على الأصح التمسك به، لتبقى طارحة مفاهيمها التقليدية لكل ما من شأنه أن يعرقل عملية دخولها في بؤرة الوعي الايجابي.

(- مالنا ومال الشجرة؟ هذه حكومة تريد أن ينزل بها بلاء سيدي داوود. والله لن يستطيع أحد منهم أن يغمض عينيه الليلة حتى تحصل له مصيبة).

(- ألا تخافين من لعنة سيدي داوود؟ اغلقي فمك وإلاّ وقف عليك هذه الليلة في المنام).

(فمشت فيطونة بسرعة راكضة نحو كوخها. وعادت ببصلة واناء من الماء. ووضعن لها البصل على أنفها ورششنها بالماء. بينما تكوم الرجل على نفسه في زاوية معينة وقد جمد القرد في مكانه لا يبدي حركة). ثم إن الوعي المضاد الذي تبقى عليه هذه الفئات المجتمعية، يخدم في حقيقته الطبقات البورجوازية التي تزيد ناره فتيلاً، من أجل كسب الضمير الكادح الذي يعتقد بكون سقوطه في أحضان البورجوازية هو خلاصه من فقره وكدحه ويسر حاله، من ثم تتعمق هوة الفصل فيما بين طبقتين متباعدتين، طبقة كادحة وأخرى بورجوازية، وفي عمق الطبقة الأخيرة يحدث التطاحن والتصدع، إذ (لقد خلقت البورجوازية مجتمع ذئاب، تكمن مصلحة الواحد في خراب الآخر (التنافس والمضاربة). كما يرى بو علي ياسين. على أن الضحية الأكبر تظل الطبقة الكادحة التي تسقط في الأيدي البورجوازية، التي تركز تواجدها على التنظيم القائم والسائد في شكل دولة، وأقصد بالأساس الأنظمة الليبرالية وتوابعها، من الأنظمة المتخلفة.

(- إنها حياة الكلاب).

(سوف أدفع لعمران سواراً فضياً لكي أطعم أولادي. منذ شهور لم يأكلوا لحماً).

(- إنني لم أنم في حياتي قط بما فيه الكفاية، دعيني أسترح قليلاً، لقد ظللت طول عمري أشتغل لهذه الدولة التي لم تقدم لنا أي شيء)..

على أن مثل هذه الطبقات الكادحة لو أخذناها من موقعها التاريخي، لوجدنا أن المغرب كدولة فرضت فرنسا عليها حمايتها في ١٩١٢، لم يستطع الحصول على استقلاله إلا بفضل نضالية هذه الطبقة وبسالتها على السواء، مع ضرورة الإشارة إلى كونها بعد الاستقلال ظلت في موقعها لما سيطرت الطبقة البورجوازية على زمام الأمور. هذه الأخيرة التي تحالفت مع الاستعمار، كما يؤكد ذلك أيضاً مبارك الدربي في مجموعته القصصية (عيون تحت الليل).

(طوق الرجال القذرون الحفاة. ووجهت إليهم أفواه البنادق. ورفعت العصي تنزل على الرؤوس والأكتاف. الضابط الفرنسي يتأمل الأسلحة ويصرخ. يضرب فخذيه مثل امرأة في مأتم. يلوح بيديه في الفضاء فترتفع العصي وتهوي على الأجسام).

(كل الناس يتحدثون عن البئر المليئة بالأفاعي. التي يعاقب فيها عبيقة أعداءه. كل الناس من سوق السبت إلى ثلاثاء الأولاد. إلى الجرف الأصفر. أكثر من هذا كان لأبيه ساحة واسعة للجلد. كل مساء يُجلد فلاح أو زوجته أو ابنه. كان الحاكم العسكري والحاكم المدني الفرنسيان يحلو لهما أحياناً أن يقوما بجولة حول تلك الساحة ليتفرجا على عملية الجلد تلك. يضحكان كثيراً بدون أسف. ثم يدعوهما إلى العشاء: الخراف مشوية، والشيخات والكسكس وعندما ينتهي العشاء تبدأ حفلة أخرى خاصة. تطورت آلات تلك الحفلات الخاصة. عوض أن يحضرها فرنسيون. أصبح يحضرها القايد والقايد الممتاز والعامل ووكيل النيابة).

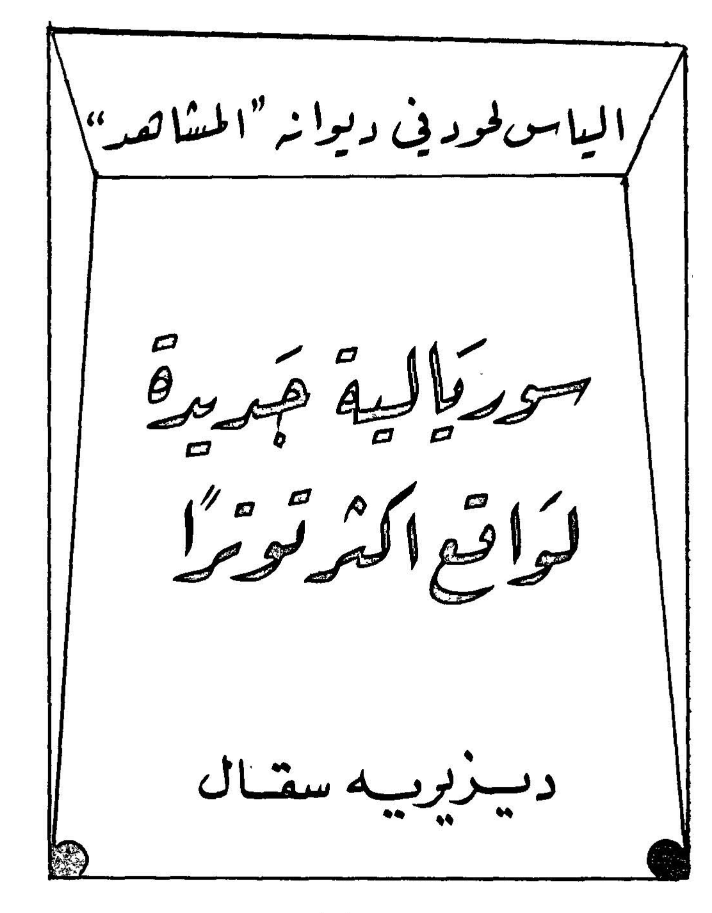
(انطلقت رصاصة من مكان معين، ذهب الضابط وتوقف عن الحركة. انطلقت رصاصة فاصابته في ذراعه. احتمى بالجيب وهو ينزف دماً).

إن مستوى المضمون في (الشجرة المقدسة) يتحدد من خلال عملية الإدراك، إدراك المادة المرغوب سياقها، إلى جانب الكيفية التي عن طريقها يتم الإيصال، والتي لا مجال لمناقشتها ما دام التركيز منذ البداية موجهاً للمضمون وليس الشكل، في غيبة أية مفاضلة بينهما معاً، باعتبار العلاقة الجدلية الحاصلة. فزفزاف من خلال الإدراك يقدم مضمونه ليس منتقداً أو بروح انتقامية، وإنما نجده يقدم مضمونه سالماً من تدخله كمبدع لذلك العمل، نحو إعطاء سمة الحركة للأبطال المتفاعلين في الرقعة القصصية، إذ أننا نحس من خلال الطرح بكون المضمون المتواجد في إطار البنية الجمالية يقصد إلى التفكيه وليس النقد (مثال قصة القرد والبنديز)، بينما الواقع الحقيقي والمرغوب هو واقع الانتقاد والانتقام لواقع شرس.

من ثم تبقى العملية الابداعية تختار لباس الاختفاء ما دامت حقيقة مرة، والحقيقة كما يرى غرامشي تبقى ثورية في الأساس.

هامش:

- (الشجرة المقدسة) مجموعة قصصية لمحمد زفزاف، صدرت عن (دار الآداب) بيروت.
- (الثالوث المحرم) كتاب لبوعلي ياسين.



صـدر ديوان « المشاهـد »(★) للشاعر الجنوبي اليـاس لحود وهو الخامس من الشاعر، لكن قصيدة « اعشاب لمتحف الكوابيس » كانت من قبل في ديوان « وكلّ الجهات الجنوب » الذي اشترك فيه أحد عشر شاعراً جنوبياً منهم الياس لحود.

أولى قصائد الديوان « قصيدة الشاهد » (القاها في مؤتمر الأدباء العرب في سوريا نشرت « الآداب » أقساماً منها، نشرتها مجلة « المسيرة » في عددها الثاني كاملة) وتعتبر أهم ما انتجه الشعراء الجنوبيون، لأنها تعبر بعمق عن تجربة الإنسان الجنوبي، وتشتّته الضارب في جذور المأساة. وهي على شكل توقيعات(★★) (٢٢ توقيعة) تبدو للوهلة الأولى متناثرة لا علاقة فيما بينها، غير أن نظرة عميقة تكشف عن رابط هام بينها، فتظهر وحدة التجربة وتناميها في خط عمودي ضارب في العمق. والشاعر سعى إلى هذا التفكيك قصداً لأنه يريد أن ينشر المشاهد « تماماً كخراب الوطن الذي نثرته « الحرب » في عيني الشاعر. هذا التداخل يتشكل تماماً كما تتشكل عناصر الحياة، ومفاهيم الشاعر التقدميّة، أعني أنها تتشكل جدلياً بحيث تطالعنا في القصيدة جدلية حادة بين الالم والسخرية، وبين الحياة والموت. مشاهد متكاثرة ومتكررة لا تنتهي، تشكل لولب الحركية في القصيدة. يقول في توقيعه « القصة الكثيرة »:

« لأحمد قصتهُ
كما لكلِّ احمد قصته
وقصةٌ السيّد (...) ههنا
كثيرةٌ
تبدأ من: يكونُ
يلحق الدواري
يعلق بالشريط
تفكّه جدته
يحبّ
يغمر الترابَ... ينتهي...
يكون... ».

هذه الحركية التي تبدأ بالكينونة وتنتهي بها، توحي باستمرار الحياة والعطاء مجسداً بحركة « الغمر » - الحركة نفسها التي تصور العملية الدائرية للأشياء، عملية الذهاب والعودة، الموت والحياة.

وطريقة التفكيك لا بد منها في قصائد الياس لحود لأنها نوع من التدمير، يسيطر به الشاعر خالقاً على مجموعة الأشياء المحيطة، ويتناولها حراً، كما يشاء، في غبار العالم السرابي:

أنه يُعيد رأسه
يركّب اليدين فوق عنقه
والطريق من يديه نحو رأسه طويلةٌ...
ولا تزال... إنه يمارس المحاولة »

من هنا، للسخرية معنى عميق. فهي تسحق الوجود الذي يعادي، في محاولة للسيطرة التامة. إنها نوع من القبض على الأشياء وتسخيرها للوظيفة الفنية الحدسية التي تخترقها عمقاً، وتغيّر ابعادها تغييراً كلياً. على أنها في النهاية سخرية مفجعة، أكثر الماً من التصوير التراجيدي الرصين، وتتخطى الحدود العادية المسطحة للاشياء لتحمل القارىء على التفكير والتأمل بغية الوصول إلى حقيقة العطل الذي طرأ على حياة الأشياء، وعلى الحياة نفسها. يقول الشاعر في قصيدة « هدايا.. من إلى »:

« حين اختار الطفلُ الكهل لجدته زوجا
« أهداها » زوج حمام
« اهدته » زوج جواربها المنسوجة قرب مواقدَ غافيةٍ...
كان شتاء البلدة وقتاً مفتوحاً
بين الجدة والباب القبليِّ ».

ولكن الذي يتابع القراءة يرى أن الجد لا يلبث أن يختلط بهذا الهزل، وينجم عن هذا الالتحام اشتداد التوتر في الدرامية المعمارية للقصيدة، وانبلاج الحس المأساوي بطاقة اعنف مما لو كانت مباشرة:

« قال: هنا كفّاها عالقتانِ وكماها
ينفتحان فراشات خضراً طفله

(★) صادر عن دار العالم الجديد، بيروت، ١٤٤ صفحة. أواخر ١٩٨٠.

(★★) نشرت مقاطع من هذه الدراسة في جريدة « النهار »، وأرى الآن أن انشر الدراسة كاملة بعد أن قررت تجاوز المحفظات التي الزمت نفسي بها آنذاك.

وهنالك فوق الصبار الصيفيّ جدائلها
ويداها تتكسران إليّ ونبتدىء الرحله »

وكما تتولد الحياة في النهاية من هذا التلاقي العميق، تتحرك القصيدة من تنامي جدلية الأشياء، وتغدو التحولات الطارئة في بنية القصيدة الداخلية محركاً عميقاً للحياة والرؤيا.

هذه البنية في ديوان كله هي بنية درامية تستبطن حالات عميقة هي تجليات مشرقة للواقع في اقصى توتره. وليس صحيحاً ما ذكره الناقد يوسف اليوسف عند نقده مجموعة « المشاهد » أن الشاعر تجريديٌّ في تعامله مع التعبير في بعض القصائد، وإنما العكس هو الصحيح. والواقع أن يوسف اليوسف لم يقرأ المجموعة قراءة صحيحة كما في قصيدة اشياء/ مقطع الشجرة، فرموز الشاعر ولغته مستمدة من صلب الواقع اليومي وقاموسه واقعي بشكل حاد وعنيف. التراث الشعبي، الشخصيات الشعبية، اللغة اليومية... كلها دلالات تتخذ منحى درامياً رهيفاً في عملية الخلق عند الياس لحود. إلا أنها لا تبقى اشاراتٍ هامشية تتوقف عند مظاهر الواقع بل تخترقه حتى أقسى جذوره، مستلهمة حياته الداخلية وحركتها ثم إن التعبير الشعري لا يكون بتحريض الجمهور فقط. التعبير الشعري لُمح وومومآت، إنه يخلق في قلب الجمهور مسافات غريبة تشد به إلى جوهر الرؤيا ومعناها. ثم إن مفهوم التقدمية (وشاعرنا تقدّمي) في الشعر ليس في أن يعطي اجوبة ويفسّر المظاهر، بل في أن يطرح اسئلة. تصير القصيدة مجموعة اسئلة، تعلم الإنسان بوجود ضوء بعيد وتترك له الخيار في كيفية بلوغه.

الواقع ولغته رصيد خطير في الشعر الحديث. والرمز البسيط المأخوذ من الواقع يكثّف مضمونه بنفسه حين يصير رمزاً متوتراً كالحياة. التعبير البسيط كل البساطة يصير صورة معقدّة للواقع، لأنه يربطنا فوراً بالسؤال عن سببه. ألا يكون الشاعر بهذا كله واقعياً؟ ألا يعبّر الشاعر بهذه الطريقة عن الواقع في اشد حالاته المعقدة؟ وهل يطلب يوسف اليوسف من الياس لحود أن يكون مسطحاً في تعبيره، مبتذلاً في شعره كي ينال رضى بعض النقاد الرجعيين وبعض الجمهور الرتيب في عالم عربي يدّعي أنه يريد الدخول في حالات المستقبل المشرقة وكشوفاتها؟

« التفاهة » التي تطالعنا في انحاء هذا الديوان هي تفاهة مأساوية أيضا تصوّر عقم الذات التي تنطرح على أرض خراب، فقدت عناصر الحياة الضرورية. وتبدو هذه الصورة بوضوح في مجموعة « اشياء ». يطالعنا هذا المشهد الدرامي منذ القصيدة الأولى (لحظات رمادية) إذ يقول الشاعر:

« الأحدُ يلبس دفئاً رمادياً
الصباح: ليس لوناً رمادياً
المدينة: تفصّل الرماديَّ اثواباً داخلية
الرمادي: يلبس الغرفة
- قبعات الربيع رمادية -
....
أحدهم يوقظ غرفة
أحدهم.. يوقظ زوجته الرمادية ».

من هنا، نرى كيف عقمت الحياة. هذا العقم بصورة اللون الرمادي تغلغل إلى كل شيء: الأحدوالصباح والمدينة والغرفة والربيع والزوجة نفسها، وهذان رمز للخصب في اعمق مظاهره: الانبعاث هكذا يغرق الوجود في تفاهة الحياة الباطلة ويستيقظ كل شيء على وجود تافه، عقيم.

الفكاهة المأساوية التي يصورها الشاعر تتلاقى مع السخرية حتى يتساءل الشاعر ببرودة باهتة في توقيعة « تحولات افطهان »:

« والأُفطهان واحدٌ
من الذين يكثرون الحكْيَ والتدخين والكتابة
ويكثرون الكأس...
ما هم لو أترعتُ هذي الكأس من دماء أُفطهان؟ »

بمثل هذه التفاهة الباردة يرى الشاعر الحياة تقابل الإنسان فهي لا تعطيه عناصر للانبعاث ولا تتيح له ما يساعده على النهوض، والإنسان غارق في هذا العقم حتى رأسه لذلك يتهم الشاعر الكل:

- أنا بريئةٌ
- أنا بريءٌ
كلنا ننهش رأس النعجة البريئة ».

بمثل هذه التفاهة البلهاء تتداخل مظاهر التافه مع السخري المفجع فتتولد المأساة من استحالة الشيء إلى نقيضه بحيث تفقد الأشياء والمشاعر ايقاعاتها الطبيعية:

« دخلنا وقد علّقوا فوق باب كبير رفاتاً لكافكا
وآخر أيضاً لكافكا
خرجنا وقد اوثقوا جثتين
ضحكنا كثيراً على الجثتين »

وكافكا صاحب رواية « المسخ » لذلك هو رمز هذا الاحتقان الرهيب الذي لحق بـ « متحف الكوابيس » والجثة التي تستثير البكاء تدفع هنا إلى الضحك حيث تغيرت ايقاعات النفس بتغير الحياة والإنسان.

والواقع أن التزعزع الذي كان يتجلى في جنوب لبنان للشاعر، عاد وانسحب على الوطن كله ثم على البلدان العربية برمتها، بحيث اختلّت المعايير والقيم وتداخَلَ الضد بالضد، ففقدت الاشياء معناها، وكان « العبث » محور الصراع الحاد في تجربة هذا الديوان. النضال يفقد ابعاده ويرتكز على أسس واهية فينهار، ويدخل حلقة مفرغة يأخذ فيها شكل انتظار

ثقيل... وقد اوضح الياس لحود مفهومه هذا في مقدمة قصيدة (مشاهد من السيدة « ختام ») إذ أورد حديثاً قروِّيا:

«[سَمّاها أبوها « ختام »

علها تكون الأخيرة

ولكنه لم يكفّ عن انجاب البنات بعدها...] »

الشاعر هنا يرى عقم النضال الذي لا ينفك عن التمحض عبثاً. بيد أنه لا يفقد الأمل. فالوالد الذي انجب الفتاة لم يكفّ عن انجاب البنات...

شمولية التجربة في الديوان تكشف عن عمق إحساس بالقضايا الحيوية في المنطقة. كما أنها تظهر لنا تطور الرؤيا عند لحود تطوراً تصاعدياً حيث تبدأ مراهقة في ديوانه الأول، ثم تمتد وتنسحب على مرافق الحياة بشكل ناضج ومتطور داخلة تحولات الآتي واشراقاته.

وأمر آخر يستوقفنا في عرض هذا الديوان هو ما اسميه بـ « الهندسة التشكيلية ». فالياس لحود يستخدم هذا من أجل رمزية خاصة في النص، الترتيب الصوري له مدلول رمزي في القصيدة، وهو يحيل إلى موضوعها الرئيسي، هذا يطالعنا في مجموعة « اشياء » مثلاً:

المنارةُ
لَمْ
تدرْ
هذهِ الليلةَ
نصف دورتها..

هذا الشكل يوحي بصورة المنارة وهو ليس فارغاً من المعنى، بل، على العكس يؤدّي دوراً رمزياً من خلال « الهندسة التشكيلية ».

هذه الهندسة (التصوير/ المسافات البيضاء/ الأحرف/ الاشارات...) تلعب دوراً هاماً في نقل المعنى وحالات الرؤيا والاشياء. وهي لا تتوقف عند حدود الشكل الخارجي للقصيدة بل تصل إلى ايقاعها نفسه بحيث نرى احياناً في القصيدة الواحدة غيرَ وزنِ (اسبوعية اشعب مثلاً...). وهذا الأمر يصور تغيّر التوترات في عصب الواقع نفسه لا في النفس فقط. إنها تربط النفس بالواقع حتى من خلال الاهتزازات، فنخالها تتنفس الواقع، وتنبع منه.

ومن الجدير بالذكر، كما لاحظت بنفسي، أن معظم النقاد الذين تطرقوا إلى نقد ديوان « المشاهد » لم يحملوا أنفسهم مشقّة قراءته بكامله، بل توقفوا عند بعض قصائده؛ وهذا شيء مخلّ بموضوعية النقد وبسمعة الناقد بالذات، لا سيما أن المجموعة موضوعَ الدراسة صعبة وتحتاج إلى مجهود معين وعناية خاصة في التعامل معها. كما أنها ترتبط ارتباطاً عضوياً بتجربة الشاعر ككل عبر دواوينه باسرها، والتغاضي عن مسار التجربة في البدء وكيفية تشكّلها في هذا الديوان يوقع الناقد في اخطاء جسيمة لا تخفى على القارىء المثقف. لذلك قلت إن قراءة الديوان بكامله هام جداً، فقصائده لا يمكن أن يتجزأ سياقها، و« المشاهد »اشبه بقصيدة واحدة تتنامى اطرافها أو تتداعى عبر ترابط دقيق وخفي، ومعظم النقد الذي يُقدَّم في الشؤون الأدبية ولا سيما نقد الشعر لا يحيط المجموعة بنظرة شمولية بل يجزئها إلى مقاطع فيلاشي عضويتها الداخلية. والذاهب إلى أن النظرية البنيوية تتوقف عند حدود النص، ينسى أن المذهب البنيوي نفسه يقول بعدم فصل النص عن السياق العام الذي يندرج فيه، فالبنية تتحد من خلال علاقة عناصرها وتنامي هذه العلاقة. فالنص ليس علاقة مجموعة عناصر مرئية وخفية ببعضها فحسب بل هو كذلك تنامي هذه العلاقة إلى درجة اختراقها « السقف » الذي يفترضه الناقد لاتمام عملية النقد واتمام عملية الابداع... ويحق لهذا النص هنا أن يعبر « انغلاقه » إلى انفتاح جديد على كل جزئيات الواقع وبُناه. فالقصيدة أو النص ليسا مجرد تراصف لغوي، ولكنهما تكامل شعوري يتنامى وينفتح على المطلق باستمرار.

* * *

وبعد، فإن ديوان (المشاهد) يشكل استمراراً لرؤيا الياس لحود الفنية وتجربته، ونرى فيه أن التعبير بات مستقراً، والصياغة الفنية تقترب شيئاً فشيئاً من التكامل. ولا نبالغ إذا قلنا إن الياس لحود في مجموعته كما في ديوانيه السابقين « ركاميات الصديق توما واغاني زهران » و « فكاهيات بلباس الميدان » اصدق واعمق تمثيلاً لتجربة الانسان الجنوبي لأنه استطاع تجنب الثغرات التي تواجه شكر الجنوبيين. وهو، برموزه الواقعية، وبمعاناته الحادة، استطاع أن يجسد مأساة الانسان في تعامله مع حياة منكرة تأخذ منه ولا تعطي، بيد أنه لا يركن إلى اليأس والفشل بل تبقى عنده بذور أمل لانبعاث الحياة والإنسان وعودة القيم إلى ايقاعاتها الحقيقية. الياس لحود يخترق هنا كثافة التاريخ، ويرصد الواقع برؤية سوريالية بغية احالة العالم إلى شعر، وينجح في النهاية في تطويع المادة التي يتعامل معها، ويحوله إلى رؤيا تجرف الذبول مبشرة بحياة جديدة.

بيروت
الجامعة اللبنانية

* * *

الصوفي والإحصاء

عبد الرحمن النابلسي

لملم ما استلمه من بيانات احصائية... بنماذج مختلفة.. حاول حشرها في الحقيبة الجلدية الصغيرة.. تمزّق بعضها.. دفعها قسرا.. أغلق الحقيبة.. وضعها تحت ابطه...

خرج لاعناً الساعة التي انتسب فيها إلى دورة احصائية..

هو لا ينكر.. استفاد منها درجتين في الوظيفة.. ولكن.. بعد أن طلعت عيناه بالطول والعرض.. في تمارين وجداول احصائية.. كان يتوه فيها..

وهو الذي لو سألته.. أيّ من المواد الدراسية تكرهها.. لقال لك.. الحساب.. ومنذ الصغر....

لم يكن يرى في طريقه.. كان يفكر.. بأيّ وجه شؤم تصبّح اليوم؟!... حتى نال ما نال.. من سخرية قاسية..

وممّن؟!.. من المدير العام.. نفسه..

وأمام من ؟!.. أمام زميلات وزملاء.. كانوا يخفون ضحكاتهم بين شفاههم الممطوطة.

ماذا فعل؟!.. هل خرّب الدنيا؟!...

كلفوه بالاحصاء في قرية صغيرة.. نائية...

بقي فيها أكثر من أسبوع.. أحصى كل شيء.. الكبير والصغير من السكان.. والدواب والماشية بأنواعها...

وضع عدد كلٍّ منها في الحقل المخصص لها.. لم يرتكب أي غلطة..

وعندما طلب منه رئيس الشعبة.. المجموع العام.. سهر على المطلوب.. وجمع الحقول كلها...

الرجال والنساء.. الأطفال والغنم.. الحمير والبقر.. الماعز والدجاج... وكان الناتج رقماً كبيراً... يشبع العين..

وفي صباح هذا اليوم... عندما سلم النتائج إلى رئيس الشعبة.. كاد يستلقي هذا على قفاه.. في ضحك متواصل لا انقطاع فيه...

وكلما دخل زميل الغرفة.. أبرز له رئيس الشعبة.. جهد ليلة بأكملها.. فيشاركه الضحك الساخر...

ووصلت إلى المدير العام..

وكانت نكتة.. لم يبق واحد لم يضحك منها.. إلا هو...

ما المضحك في الأمر؟!.. وأي ضير في هذا؟!...

ألا يوجد شعوب في العالم الثالث.. ما زالت تساق كالقطيع؟!...

يدفعونه إلى انتخابات مهيّأة النتائج؟!.. إلى مسيرات خُطِّط لها من قبل؟!.. إلى هتافات ضد أي شيء؟!...

وهناك شعوب.. ما زالت تشارك البهائم.. عملها.. حظائرها... ومواطنون في دول نامية.. تعيش على أغذية الكلاب المعلّبة.. نستوردها من أوربا.. قرأ عنها في مجلة لا يذكر اسمها...

عندما قال ذلك.. أمام الجميع.. انقطعت ضحكاتهم.. ثم اقترب منه المدير.. وضع يده على كتفه...

– اسمع يا خضر.. إن كنتَ أخطأتَ في فهم المطلوب من المجموع الاحصائية فالخطأ يُصحَّح.. أما.. إذا قصدتَ شيئاً آخر.. فالحساب ليس عندنا.. وإنما عند غيرنا...

وغمز برأسه وعينه وابهامه.. مشيراً إلى جهة ما.. في تحذير.. فهم معناه....

واعترف بأنه كان منذ صغره بهيماً في الحساب.. يخاف من عملياته الأربع.. وخاصة الطرح والضرب...

ضحك بعدها الجميع.. وكانت نكتة أخرى...

* * *

مضى في الطريق.. إلى منطقة كلفوه بالاحصاء فيها..

لم يرسلوه إلى القرى.. بقي في المدينة...

وصل بعد مشقة.. وبعد سؤال الكثيرين..

فالمنطقة كبيرة.. واسعة كثيرة المنعطفات.. متعددة الاتجاهات.. والشارع المطلوب.. لا يعرفه أهل الحي.. إلا بشارع الصلاح.. واللائحة التي معه.. والصادرة عن المحافظة.. مسجل فيها... شارع الإصلاح الجديد.. وكاد يضيع بين الاسمين...

ما عليه؟!...

أحصى بناءين.. وكان البناء الثالث بآخر الشارع.. وسط أرض ملأى بالحفريات.. والقاذورات.. كانت بستاناً.. نزعوا أشجاره وداسوا خضرته.. وتركوه خراباً..

كبس جرس الطابق الأول باصبعه الوسطى..

لم يسمع الرنين.. الكهرباء مقطوعة...

دقّ بكفه على خشب الباب..

لم يرد أحد...

أعاد الدقّ بقوة...

بعد دقيقتين.. انفرج الباب عن رجل أربعيني.. حافي القدمين.. عاري الصدر بشعر رمادي منفوش.. وذقن مهملة الحلاقة.. لا يستره إلا سروال أبيض داخلي.. حتى الركبتين..

بهت خضر.. أدار وجهه.. معتذراً عن ازعاجه...

– لا تؤاخذني.. سأنتظر حتى ترتدي البقية من ثيابك...

- ليس هناك من بقية.. أنا دائماً هكذا في البيت...
لاحظ الاستغراب يموج على صفحة عيني خضر...
- لا تستغرب.. أنا صوفي. على مذهب سيدنا آدم.. ما تريد؟!...
ابتسم خضر.. أحب فيه بديهته الحاضرة.. تخلصه الذكي من الاحراج.. خفة دمه...
- أنا موظف الاحصاء...
- تشرفنا...
قالها.. دون أن يتزحزح عن فرجة الباب.. لم يدعه إلى الدخول كغيره من المواطنين.. ممّن أحصاهم...
استاء خضر...
رفع ساقه اليمنى على أول درجة من الطابق الثاني.. وضع الحقيبة فوقها..
أخرج الاستمارة.. سأل عن...
- الاسم؟...
- عبد العاطي بن زاهد الحافي... الشهير بالشاطر...
- اسم الزوجة؟...
- صبرية بنت عبد الودود...
- اسم الأولاد؟...
- وداد وخيرية ونهاية ومنتهى وختام.. وابراهيم وعائدة...
سأل عن الأعمار...
سجّل الاجابات...
أغلق الحقيبة.. تهيأ لصعود درجات الطابق الثاني....
صاح فيه الرجل...
- إلى أين يا أخ؟!...
- إلى جيرانك...
- لا تتعب نفسك.. فوقك.. تسكن زوجتي الثانية.. سجّل..
رجع خضر إلى وقفته... أخرج الاستمارة.. استكمل المعلومات.. الزوجة الثانية.. راضية بنت رضا.. الأولاد.. حفيظة ومحفوظ وحفيظ الدين.. وراضي ودلال ابنة الشهرين...
دفع بالاستمارة في المحفظة.. تهيأ لاغلاقها...
صاح فيه الصوفي...
- ابق في مكانك.. وسجّل اسم الزوجة الثالثة..
- هل تمزح معي؟!..
- أنا لا أمزح.. زوجتي في الطابق الثالث.. اسمها وفيقة بنت حمدان.. وأولادي منها.. فادية وشادية.. وفادي وعمره أربعة أشهر ونصف.. عاد يسجل.. لم تتسّع الاستمارة الأولى.. أخرج استمارة ثانية... وقبل أن يتحرك للصعود... التفت إلى عبد العاطي..
قال ضاحكاً وبلهجة ساخرة...
- بالتأكيد.. الزوجة الرابعة في الطابق الرابع...
وبكلمات جادة.. سريعة النبرات...
- هذا صحيح.. سجّل إذا أردت اسمها...

- طوّل بالك.. والله دوختني...
فتش عن القلم.. لم يعرف في أي جيب وضعه..
وجده.. الاستمارة ما زالت فوق الحقيبة.. والحقيبة مسنودة على ساقه.. سجّل عن لسان زوج الأربع...
- الزوجة.. غازية بنت عبد الجبار.. وطفلها عبد القادر.. وهي حامل في الشهر الأخير...
وبملل يتمطى في صوت خضر...
- نضيف المولود.. في احصاء.. آخر..
أغلق الحقيبة.. حرك ساقه المتصلبة...
وقفة طويلة.. واحصاء غريب...
شدّ نظرة نحو الزوج الشاطر...
ودّعه صاعداً...
- السلام عليكم...
- وعليكم السلام.. إلى أين يا حبّوب؟!...
- إلى الملحق.. لاستكمال الاحصاء...
- انزل.. انزل...
كان في رأس خضر بقية من صبر.. وطارت...
صاح به...
- فهمنا.. زوجاتك الأربع الشرعيات.. انتهينا منهن.. استكملت دينك ونلت حقك الشرعي.. فمن يسكن في الملحق؟!...
لم يضحك الزوج.. كان جاداً...
- ارجع.. في الملحق سلطانة.. ونفيسة.. اثنتان مما ملكت يميني.. قال الله تعالى في كتابه العزيز (فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع. فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة. أو ما ملكت أيمانكم).. وسلطانة ونفيسة.. ملكا يميني..
ضرب خضر الحقيبة على الأرض..
يحلق في الزوج الصوفي...
تعلقت نظراته بسرواله الأبيض الداخلي..
- لا تقل لي بأنك صوفي.. قل بأن لا وقت عندك لارتداء ملابسك.. طالع.. نازل.. من طابق للملحق.. ومن ملحق لطابق.. على حياكة أولاد...
غضب عبد العاطي الشهير بالشاطر.. أغلق الباب بإزعاج.. وهو يقول.
- غريب.. أما حشرى.. حسود...

* * *

خرج خضر من البناء...
وقف بعيداً عنه.. يتأمله...
- الله لا يعطيه العافية.. صار عمري فوق الثلاثين..
لا عروس عندي.. ولا مسكن حتى الآن.. وصاحبنا يرتع في قصر يلدز.. مثل السلطان عبد الحميد.. عنده أربع..وفوقهن.. ما ملكت يمينه.. ويقول لي.. «أنا صوفي».. الله لا يشبعه.. ما ترك الدور لأحد...

دمشق